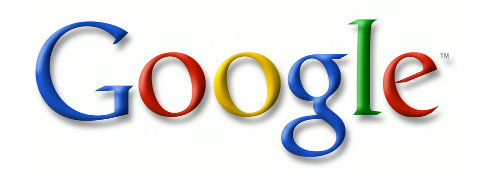
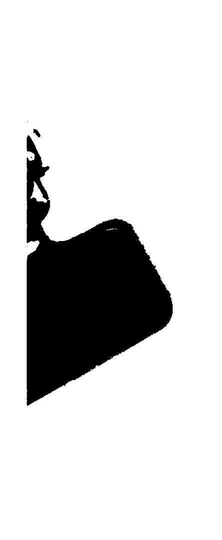



174. e.
58.





# Drei

# theoretische Abhandlungen

über

# Modulation, Quartsextaccord

und

# Orgelpunkt

von

**Wilhelm Rischbieter,**

**Lehrer am Dresdner Conservatorium für Musik und ordentl. Mitglied der kgl. Academie der Tonkunst zu Rom.**

---

**Dresden,**
Verlag von F. Ries,
**Königl. Sächs. Hof-Musikalienhandlung.**
**1879.**

**Buchdruckerei von L Badt, Dresden, Am See 40.**

Herrn

Hof-Kapellmeister

# Professor Dr. Franz Wüllner

gewidmet.

In den theoretischen Lehrbüchern wird bei Besprechung der Modulation in der Regel zuerst der Uebergang in die nächstverwandten Tonarten gezeigt; dann folgen gewöhnlich Uebergänge in entfernliegende Tonarten, und oft in so rapider Weise, dass von einem **Uebergehen** eigentlich gar nicht mehr die Rede sein kann. Dass bei weitgehenden Modulationen diese oder jene verwandte Tonart übersprungen werden kann, unterliegt keinem Zweifel; es ist für derartige Uebergänge aber noch keine Gesetzmässigkeit aufgestellt worden, welche uns hierbei als Richtschnur dienen muss. Aehnlich verhält es sich mit dem Quartsextaccord: Wir finden in einigen praktischen Harmonielehren wohl ganz gute Regeln hinsichtlich der Anwendung dieses Accords, aber es fehlt bis jetzt noch an einer wissenschaftlichen Begründung dieser Regeln. Hierin ist wohl der Grund zu suchen, wesshalb die für diesen wichtigen Accord aufgestellten Regeln so abweichender Art sind. In den zwei nächstfolgenden Abhandlungen habe ich es versucht, die natürliche Gesetzmässigkeit bei der Modulation und beim Gebrauch des Quartsextaccordes nachzuweisen.

Die Abhandlung über den Orgelpunkt erschien bereits 1877 in einem Bericht des Conservatoriums. Da in derselben Manches über diesen Gegenstand zur Sprache kommt, was sich in theoretischen Lehrbüchern

nicht vorfindet oder nur angedeutet ist, so habe ich diese Abhandlung hier mit aufgenommen.

Für diejenigen Leser, welche mit Hauptmanns „Natur der Harmonik“ nicht vertraut sind, mag hier gleich bemerkt werden, dass Hauptmann mit „Moll-Durtonart“ eine Tonart bezeichnet, die sich von der gleichnamigen Durtonart nur dadurch unterscheidet, dass der Unterdominantdreiklang derselben ein Molldreiklang ist: C-Dur: F a C e G h D

C-Moll-Dur: F as C e G h D.

Näheres hierüber findet der Leser in Hauptmann's „Natur der Harmonik“, Seite 39.

# I.

# Modulation.

Unter Modulation verstehen wir das Uebergehen von einer Tonart zu einer andern. Je mehr Töne zwei Tonarten mit einander gemeinschaftlich haben, um so leichter wird sich auch der Uebergang von der einen zu der andern gestalten. Denn wie eine Folge **nichtverwandter Dreiklänge** einer Vermittelung bedarf, so muss auch der Uebergang zu einer Tonart, die mit der ersten nicht direct verwandt ist, vermittelt werden.

Von der C-Durtonart ausgehend sind die G- und F-Durtonarten die nächstliegenden:

C e G h D fis A
F a C e G h D
B d F a C e G.

Bei den Uebergängen C—G und C—F wird ein Hauptdreiklang der C-Durtonart **tonischer** Dreiklang, und ausserdem ist der C-Durdreiklang in den Tonarten G und F wieder als **Hauptdreiklang** vorhanden.

Als bestes Modulationsmittel dient bekanntlich der Dominantseptimenaccord, bei dem Uebergange zu einer Molltonart auch der **verminderte.** Beide Accorde enthalten **den** Ton (oder die Töne), wodurch sich die zweite Tonart von der ersten unterscheidet. Es mag bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen werden, dass

entweder der Grundton oder die Septime des Dominantseptimenaccordes, soll derselbe in Anwendung gebracht werden, vorbereitet sein muss. Ausnahmen von dieser Regel kommen in der Praxis allerdings öfter vor, sie sind aber, wie jede Ausnahme, nicht überall am Platze.

Die Uebergänge C— G und C—F können folgendermassen vor sich gehen:

C e G — C D fis A — h D G, und
C e G — B C e G — a C F.

Die nächstliegenden Molltonarten heissen (von der C-Durtonart ausgehend): a und e. Die Verwandtschaft zwischen der C-Dur- und A-Molltonart besteht in der Identität der Töne f A c E H
F a C e h.

Da im C-Durdreiklange der Grundton von a : V7 vorbereitet ist, so kann sich der Uebergang in die A-Molltonart so gestalten: C e G — H D E gis — A c E A. — Die E-Molltonart ist durch die Töne A c E g H mit der C-Durtonart verwandt. Der Drei-
(a C e G h)
klang C e G enthält aber weder den Grundton, noch die Septime von e : V7; wir sind daher genöthigt, auf den C-Durdreiklang einen Accord folgen zu lassen, der ein H oder ein A enthält, z. B.: C e G — c E A — H dis Fis A u. s. w.

Wir müssen jetzt über den Zusammenhang der Tonarten C, G, F, a und e Einiges bemerken.

Der Dreiklang besteht aus einer organischen Verbindung dreier **Töne,** die Tonart aus einer organischen Verbindung dreier **Dreiklänge.** Eine solche Verbindung in höchster Potenz gedacht, ergiebt folgendes

Resultat: B d F a C e G h D fis A. Von diesen

drei Tonarten haben wir uns die mittelste als **Haupt-**

**tonart**, und die anderen beiden als **Nebentonarten** zu denken. Da wir nun jede Tonart als ein dreigegliedertes Ganzes zu betrachten haben, so können z. B. in der C-Durtonart die Grundtöne F, C und G niemals in primärer Terzbedeutung in derselben zum Vorschein kommen, und da diese Töne auch in den nächstliegenden Durtonarten F und G nicht als Terzen zu finden sind, so haben wir die Molltonarten als Ergänzung der Durtonarten aufzufassen. Beide Tonarten (Dur und Moll) bilden in dem Sinne ein Ganzes, wie es Mann und Weib bilden.

Wir hören oft aussprechen, dass A-Moll zu C-Dur gehöre. Diese Tonarten gehören aber nicht **desshalb** zusammen, weil beide Tonarten keine Vorzeichnung haben, sondern weil der tonische Dreiklang der A-Molltonart das positive Terzintervall C—e (Grundton und Terz des tonischen C-Durdreiklanges) als negatives enthält: (A) c E. Ausserdem enthält die A-Molltonart den positiven Terzton e auch als Grundton des positiven Dreiklanges E gis H. Die E-Molltonart bezieht sich hinsichtlich ihres tonischen Dreiklanges mehr auf den G-Durdreiklang.

In der C-Durtonart ist der Grundton C das **Bestimmende,** die Terz e das **Bestimmte;** in der A-Molltonart findet der umgekehrte Fall statt: Hier bildet E das Bestimmende und c das Bestimmte. Die Tonarten C-Dur und A-Moll bilden, mit einander verglichen, zwei Gegensätze, welche mit einander verbunden werden müssen, damit eine in ihrer Art vollkommene **Ganzheit** entsteht. Von diesem Standpunkte ausgehend, müssen wir uns zu der Tonartenverbindung F—C—G noch die Molltonarten d, a und e hinzudenken: $^{d}$F — $^{a}$C — $^{e}$G. Wir haben auch in **vorstehendem** Tonartengebäude die C-Durtonart als **Haupttonart**

zu betrachten, denn die A-Molltonart ist, wie jede Molltonart, aus der Negation des Positiven (Dur) hervorgegangen. Das Negative kann zwar dann und wann als das Dominirende auftreten (dies ist bei Musikstücken der Fall, welche sich überwiegend in Moll bewegen), es kann aber ohne positive Voraussetzung nichts in Wirklichkeit Existirendes aus demselben hervorgehen. Die A-Molltonart könnte daher nicht einmal für sich allein bestehen, wenn nicht der positive Dreiklang E gis H in ihr enthalten wäre. Eine organische Verbindung mehrerer **Molltonarten** ist daher nicht möglich; denn der positive Dreiklang der einen Molltonart gehört nicht auch der nächstliegenden an.

(A c E g H dis Fis)<br>
(D f A c E gis H)<br>
(× über g, × unter gis)

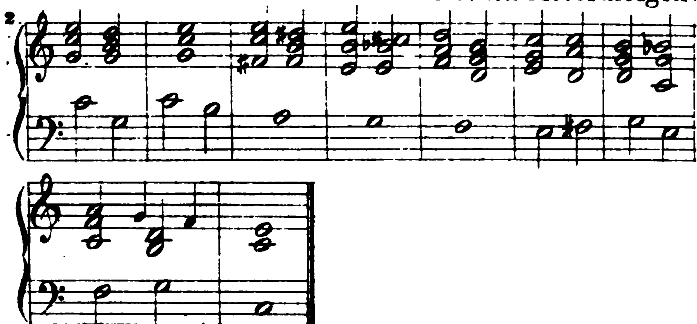
Ist also das Negative abhängig vom Positiven, so kann es auch nicht als **Primäres** in einer Verkettung dreier Durtonarten auftreten.

Die in dem Tonartengebäude ${}^{d}F$ — ${}^{a}C$ — ${}^{e}G$ vorkommenden Tonarten können, von der Mitte (C) desselben ausgehend, alle mehr oder weniger berührt werden, die C-Durtonart wird, sobald dieselbe wieder auftritt, sogleich als Haupttonart vernommen, z. B.:



Indem wir von dem hier Mitgetheilten ausgehen, wird es uns verständlich werden, wesshalb dieses oder jenes schnelle Auftreten zweier nur entfernt verwandter

Tonarten sich unserem Gefühle willig ergiebt. So würde uns z. B. in den modulatorischen Accordfolgen:




die rasche Aufeinanderfolge der Tonarten e—d (Takt 4) und G—F (Takt 7) befremdend klingen, wenn diese Tonarten hier nicht als Glieder des vorhin aufgestellten Tonartengebäudes vernommen würden.

Da die in dem Tonartengebäude ${}^{d}F$ — ${}^{a}C$ — ${}^{e}G$ vorkommenden Tonarten F, G, d, a und e alle als Nebentonarten der Haupttonart C zu betrachten sind, so können wir den in Bsp. 1 und 2 enthaltenen Modulationen den Namen **zurückführende** beilegen, zum Unterschiede derer, welche nicht wieder zur Haupttonart zurückkehren. Diese letzteren Modulationen können wir daher als **fortschreitende** bezeichnen.

Soll, von der Haupttonart C ausgehend, der Uebergang zu einer Nebentonart als Ziel gesetzt werden, so ist es, wenn wir zu der betreffenden Tonart übergegangen sind, nothwendig, dieselbe durch geeignete Accordfolgen zu befestigen, z. B.:



Durch ein solches Befestigen und längeres Verweilen wird die ursprüngliche Haupttonart als solche verdrängt, und tritt die neue Tonart in die Eigenschaft der ersteren, vorausgesetzt, dass die neue Tonart eine **Dur**tonart ist, denn aus einer Molltonart kann, wie schon bemerkt worden, kein Tonartengebäude hervorgehen.

Wir können auch beobachten, dass bei einem Uebergange von Dur nach Moll diese letztere Tonart etwas länger Zeit braucht, um festen Fuss zu fassen, als eine neue Durtonart Soll daher ein Musikstück in Moll schliessen, so ist es, im Allgemeinen genommen, nicht rathsam, die Paralleldurtonart derselben kurz vor dem Abschlusse des betreffenden Musikstückes noch hören zu lassen; denn die Durtonart könnte unter Umständen die Molltonart verdrängen. Andererseits ist wieder nicht in Abrede zu stellen, dass ein Musikstück in Moll, wenn es ziemlich umfangreich ist, leicht monoton wird, wenn die Existenz der Molltonart nicht durch das Auftreten einer verwandten Durtonart periodisch beseitigt wird.

Die Uebergänge C—G, C—F, C—a und C—e sind, wie uns bekannt, sehr leicht zu bewerkstelligen; auch spricht sich in dem letzten Accorde eines jeden dieser Uebergänge, wenn dieser Accord (der neue tonische Dreiklang) in der Grundlage erscheint und auf eine metrisch erste Zeit fällt, ein Abschliessen aus, z. B.:




Es ist daher auffällig, dass dies bei einem Uebergange von C-Dur nach D-Moll nicht immer in gleichem Grade

der Fall ist (z. B.)




obgleich die D-Molltonart auch dem Tonartengebäude $^{d}F$ — $^{a}C$ — $^{e}G$ angehört. Der Grund hiervon ist wohl darin zu suchen, dass zwischen den tonischen Dreiklängen C-Dur und D-Moll keine Verwandtschaft besteht, und dass bei dem Uebergange C e G C — cis E G b — D f A der letzte Accord hinsichtlich der Schwingungsverhältnisse seiner Töne nicht ganz identisch ist mit dem tonischen Dreiklange der unterhalb der F-Durtonart liegenden D-Molltonart:

G b D̽ f A cis E
B d F a C e G h D̽

(Siehe den Abschnitt „Chromatische Durchgangstöne" in Hauptmann's „Natur der Harmonik").

Von der A-Molltonart ausgehend, können am leichtesten folgende Modulationen stattfinden: a—$E^{e}$*), a—e, a—C, a—d, a—F. Bei dem Uebergange von a zu $E^{e}$ wird der Dominantdreiklang E gis H **tonischer,** und der tonische Dreiklang A c E **Unterdominant**dreiklang. Es findet bei diesem Uebergange nur ein Weiterrücken des A-Molltonartsystems nach der Oberdominantseite hin statt: D f A c E gis H dis Fis. Wenn wir dagegen von a nach e moduliren wollen, so kann der Dominantdreiklang E gis H nicht fortbestehen. Die E-Molltonart entwickelt sich nicht, wie die E-Moll-Durtonart, organisch aus der A-Molltonart:

---

* Der Kürze wegen wollen wir die Molldurtonart mit einem grossen und kleinen Buchstaben bezeichnen.

×
A c E g H dis Fis
D f A c E gis H
×

Wir können auch wahrnehmen, dass der Uebergang von a zu E° sich dem Gefühle etwas williger ergiebt, als der von a zu e.

Der Uebergang von a zu C ist, wenn eine Steigerung stattfinden soll, der zunächst berechtigte. Denn diese Steigerung besteht nicht nur darin, dass die Terz des tonischen Dreiklanges A c E Tonica wird, sondern auch darin, dass **die** Tonart auftritt, welche das negative Terzintervall c E (A c E) als **positives** besitzt. Bei diesem Uebergange geht die A-Molltonart zu **der** Tonart, aus welcher sie, richtig betrachtet, hervorgegangen ist Dass der tonische Dreiklang A c E aus einer Negation des **E**- und nicht des **C**-Durdreiklanges entstanden, ist für diese Behauptung kein **Widerspruch**; denn um das positive Intervall C—e in ein negatives umwandeln zu können, muss zuvor der Ton E positive Bedeutung erhalten (E gis H), weil keine negative Tonart (Moll) ohne ein positives Glied bestehen kann. Was der Accordwechsel a : I—V im Kleinen ausdrückt, das drückt der Tonartenwechsel a—C im Grossen aus; dort erhält ein negativer **Ton**, hier ein negatives **Intervall** positive Bedeutung:

E gis H      C e G
A c E      — A c E.

Wie die Dreiklänge a : I und V zusammengehören, so gehören auch die Tonarten a und C zusammen. Wir können uns daher auch bei modulatorischen Accordfolgen, welche mit einer Molltonart beginnen, in vielen Fällen die betreffende Paralleldurtonart als Haupttonart eines Tonartengebäudes denken, gleichviel, ob die

Durtonart das Endziel der Modulationen bildet, oder nicht, z. B.:




Die Modulation geht hier von a über d nach C. Dieser letzte Uebergang (d—C) würde uns möglicherweise etwas befremdend klingen, wenn die D-Molltonart die herrschende wäre; denn von dieser letztgenannten ausgehend, haben wir in erster Linie die F-Durtonart als Haupttonart eines Tonartengebäudes zu betrachten. Durch das Auftreten dieser letzten Tonart würden wir erst gewahr, dass die Tonarten d und F den Mittelpunkt bilden sollen. Es ist allerdings bei unruhigen Modulationen oft schwer herauszufinden, ob die Paralleldurtonart einer Molltonart als Haupt- oder als Nebentonart aufzufassen ist.

Im vierten Takte des vorstehenden Bsp. findet ein Uebergang von C nach $G^g$ statt. Da sich diese letzte Tonart nur durch kleine Unterdominantterz von der gleichnamigen Durtonart unterscheidet, so ist der Uebergang von der einen zur andern ($G$—$G^g$) kaum als eine Modulation zu betrachten; die hauptsächlichsten Accorde: Tonica und Dominante sind in beiden Tonarten die nämlichen. Soll Bsp. 6 in A-Moll schliessen, so muss diese Tonart noch mehr befestigt werden, denn durch das Auftreten der C-Durtonart ist die erstgenannte etwas verdrängt worden, und eine Molltonart braucht, wie schon bemerkt worden, mehr Zeit, um sich zu befestigen, als eine Durtonart. Um dies recht deutlich wahrzunehmen, brauchen wir nur Bsp. 6 mit Bsp. 1 zu vergleichen. In Bsp. 1 ist die Existenz der C-Durtonart, trotzdem dieselbe schon beim zweiten

Accorde verlassen wird, durch das Auftreten der übrigen Tonarten keineswegs gefährdet; in Bsp. 6 hingegen steht die Existenz der A-Molltonart durch das Auftreten der andern Tonarten auf schwachen Füssen. Wenn wir für die beiden letzten Accorde in Bsp. 6 folgende setzen: C : V7—I, so ist die Existenz der A-Molltonart unserem Gedächtnisse fast gänzlich entschwunden, was mit der C-Durtonart, wenn wir Bsp. 1 mit dem A-Molldreiklange im fünften Takte abschliessen, wohl nicht der Fall ist.

Von den beiden Uebergängen a—F und a—d, die ein **Fallen** oder **Abwärtsgehen** ausdrücken, ist der erste für die Existenz der A-Molltonart gefährlicher, als der zweite; denn bei jenem tritt eine **positive** Tonart auf und bei den andern wieder eine **negative.** Ein vorübergehendes Auftreten der D-Molltonart wäre desshalb, wenn das betreffende Musikstück in A-Moll bald zu Ende geht, rathsamer.

Bevor wir zu den **fortschreitenden** Modulationen übergehen, wollen wir erst untersuchen, was für eine Gesetzmässigkeit bei schnellen Uebergängen zu handhaben ist. Um dies zu erfahren, müssen wir uns die Gesetzmässigkeit vergegenwärtigen, welche bei der **Accordfolge** existirt.

Wenn wir von der primären Lage des Dreiklanges der **ersten** Stufe der C-Durtonleiter (C e G) zu der primären Lage des Dreiklanges der **zweiten** Stufe (D | F a) übergehen wollen, so wird sich der successive Uebergang so gestalten: C e G — C e a — C F a — D | F a. Wir können diesen Uebergang dadurch verkürzen, dass wir den zweiten oder den dritten Accord (also den nächstverwandten) in vorstehender Accordfolge überspringen:




Wollten wir beide überspringen, so würden falsche Fortschreitungen entstehen: C e G — D | F a. Und so kann auch bei einer Modulation, soll sie schnell vor sich gehen, eigentlich nur das **Nächstverwandte** oder, was hier gleichbedeutend ist, **Nächstliegende** übersprungen werden.

Der Dreiklang C e a wird aber bei der Folge C e G — C F a im eigentlichsten Sinne nicht **übersprungen,** sondern **übergangen,** denn diese Folge ist zusammengesetzt aus den Folgen C e G — C e a — C F a. Bei diesen letzten Uebergängen schreitet e nicht eher zu F, bevor G zu a gegangen ist; bei jenen (C e G — C F a) gehen beide Fortschreitungen (G—a und e—F) **gleichzeitig** vor sich.

Wenn wir nun bei unseren modulatorischen Experimenten daran festhalten, dass nur das **Nächstverwandte** übergangen werden kann, so müssen wir zunächst die Verwandtschaftsgrade der Tonarten feststellen. Die Verwandtschaften **ersten** Grades haben wir schon fast alle kennen gelernt. Von der C-Durtonart ausgehend, sind es zunächst **diejenigen,** welche dem Tonartengebäude $^{d}F$ — $^{a}C$ — $^{e}G$ angehören, also die Tonarten G, F, d, a und e. Bei den Tonarten C und d tritt die Verwandtschaft derselben nicht, wie bei den übrigen, auch dadurch zu Tage, dass die tonischen Dreiklänge derselben mit einander verwandt sind; aus diesem Grunde würde es auffällig erscheinen, wollten wir auf eine Periode in C unmittelbar darauf eine in D-Moll folgen lassen. Der erste Verwandtschaftsgrad dieser beiden Tonarten ist desshalb nur

**dadurch** nachzuweisen, dass in dem Tonartengebäude $^{d}F - {}^{a}C - {}^{e}G$ die D-Molltonart, gleich den übrigen, als Nebentonart der Haupttonart C enthalten ist. Wo demnach die C-Durtonart nicht als **Haupttonart** auftritt, da ist auch die D-Molltonart nicht im ersten Grade mit der C-Durtonart verwandt.

Innerhalb des C-Tonartengebäudes bestehen also Verwandtschaften **ersten** Grades zwischen den Tonarten C—F (F—C), C—G (G—C), C—a (a C), C—e (e—C), C—d (d—C), und ferner noch zwischen den Tonarten d—F (F—d), d—a (a—d), a—F (F—a), a—e (e—a), e—G (G—e).

Ausserhalb des C-Tonartengebäudes finden noch Verwandtschaften ersten Grades statt zwischen folgenden Tonarten: C—c, $C^{c}$—f, a—$E^{e}$, a—A.

Verwandtschaften **zweiten** Grades sind innerhalb des C-Tonartengebäudes nur zwischen einigen Nebentonarten vorhanden, und zwar zwischen folgenden: F—G (G—F), F—e (e—F), d—G (G—d), d—e (e—d), G—a (a—G). Es ist hierbei nicht ausser Acht zu lassen, dass die zuletzt aufgestellten Tonarten alle als Nebentonarten des C-Tonartengebäudes zu betrachten sind. Denn es würden z. B. obige Tonarten als entschieden **nichtverwandte** zu betrachten sein, wenn wir von folgendem Tonartengebäude ausgingen: $^{g}B - {}^{d}F - {}^{a}C$. Wir lassen jetzt Beispiele folgen, um die Uebergänge zu zeigen, bei welchen die nächstverwandte Tonart (Haupttonart) übergangen wird.

# Tonartengebäude:

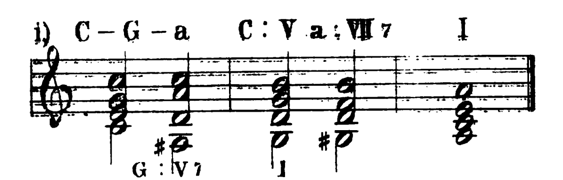
$^{d}$F — $^{a}$C — $^{e}$G.















Die Haupttonart unterscheidet sich hauptsächlich dadurch von den Nebentonarten, dass sich die tonischen Dreiklänge der letzteren wieder in untergeordnete Accorde (oder Bestandtheile) umwandeln. In Bsp. 8a geschieht diese Umwandlung mit dem Dreiklange F a C; derselbe tritt als **tonischer** auf, wandelt sich aber sofort in C : IV um. Die C-Durtonart kommt aber nicht zum **Abschluss,** sondern es folgt sogleich ein Uebergang nach G. Wir können daher mit vollem Rechte sagen: die C-Durtonart wird **übergangen;**

**übersprungen** würde dieselbe, wenn der Dreiklang F a C sich nicht in C : IV umwandeln könnte. Ein solches Ueberspringen einer Tonart kommt in neuerer und auch wohl älterer Instrumentalmusik häufig vor; es lässt sich aber (am allerwenigsten **hier,** wo wir die absolute Gesetzmässigkeit derjenigen Modulationen kennen lernen wollen, welche sich in guten Vocalsätzen vorfinden) nicht als Regel aufstellen.

In Bsp. 8h u. k haben wir die tonischen Dreiklänge e : I und a : I auch als Bestandtheile der C-Durtonart aufgefasst, denn wenn auch diese Molldreiklänge, im strengsten Sinne genommen, nicht als Glieder der C-Durtonart betrachtet werden können, so sind doch die hauptsächlichsten Intervalle dieser Mollaccorde — (E) g H und (A) c E — als Hauptbestandtheile der Dreiklänge G h D und C e G (C : V u. I) in der C-Durtonart zu finden. Die negativen Intervalle g—H und c—E wandeln sich hier um so leichter in die positiven Intervalle G—h und C—e um, weil die C-Durtonart als **Haupt**tonart vernommen wird.

Die in Beispiel 8 vorkommenden Schlussaccorde gewähren keinen befriedigenden Abschluss, denn alle in diesem Beispiele vorkommenden Modulationen sind nur als **vorübergehende** zu betrachten. Soll z. B. der Uebergang nach G (Bsp. 8a) kein solcher sein, sondern ein gänzliches Verlassen der C-dur-Tonart ausdrücken, so müsste die G-Tonart noch mehr befestigt werden; auch ist es in diesem Falle nicht rathsam, von C erst nach F zu moduliren, denn die Terz des F-Durdreiklanges ist nicht identisch mit der Quinte von G: V7 : F a C e G h D fis A. Bei der Folge F : I — G : V7, wo fis aus F hervorgeht,
(C : IV.)

ist der Terzton a nicht genöthigt, sich in A umzuwandeln. Bei vorübergehenden Modulationen ist dies nicht von Bedentung, ja es hat sogar insofern etwas für sich, weil sich der betreffende Accord in diesem Falle noch leichter in einen Bestandtheil der Haupttonart umwandelt. —

Verwandtschaften des zweiten Grades finden **ausserhalb** des C-Tonartengebäudes statt zwischen folgenden Tonarten: C — As, C — f, C — Es, C — g, C — E, C — A, a — D, a — fis, a — c und a — f. Bei diesen Tonarten existirt eine Verwandtschaft zwischen den tonischen Dreiklängen. Wäre eine solche nicht vorhanden, so würde, da diese Uebergänge nicht innerhalb eines Tonartengebäudes vor sich gehen, so gut wie gar keine Verwandtschaft zwischen diesen Tonarten existiren, wie z. B zwischen den Dreiklängen C e G und D | F a. Wenn wir bei dem succesiven Uebergange von C e G zu D | F a die Accorde 1 — 3 oder 2 — 4 mit einander vergleichen: C $\overset{1}{\text{e}}$ G — C $\overset{2}{\text{e}}$ a — C $\overset{3}{\text{F}}$ a — D | $\overset{4}{\text{F}}$ a, so finden wir, dass zwischen den Accorden 1 und 3 und 2 und 4 immer noch eine Verwandtschaft besteht.

Von C-Dur und A-Moll ausgehend, lassen sich allerdings noch mehrere Tonarten auffinden, bei welchen eine Verwandtschaft zwischen den tonischen Dreiklängen existirt und die trotzdem in keiner Verwandtschaft zu einander stehen, z. B.: C-Dur — Cis-Moll, A-Moll — As-Dur. Es ist daher Folgendes zu beachten: Bei zwei Tonarten, welche im zweiten Verwandtschaftsgrade zu einander stehen, muss eine **dritte** vorhanden sein, welche mit der ersten und zweiten in **directer** Verwandtschaft steht. Bei den Tonarten C — As ist es die C-Molltonart, von C-Moll-Dur ausgehend, die F-Molltonart:

F as C es G h D — B des F as C e G
F a C e G h D  F as C e G h D.

Der successive Uebergang von C über c nach As kann sich folgendermassen gestalten:

9.



Dieser Uebergang kann kaum verkürzt werden, oder es müsste dadurch geschehen, dass die C-Molltonart **übersprungen** würde: C e G — B Des Es g — As c Es As, was in Instrumentalcompositionen dann und wann vorkommt.

Von C[c] über f nach As:

10.



Dieser Uebergang kann u. A. auf folgende Art verkürzt werden:

11.

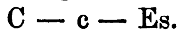



Eine solche Uebergehung der nächstverwandten Tonart klingt oft besser und oft schlechter, als der successive Uebergang. So ist es z. B. bei einem Uebergange von C-Dur nach F-Moll — wenn wir die F-Durtonart als die vermittelnde betrachten — gar

nicht rathsam, die F-Durtonart abschliessend auftreten zu lassen.

Bei der **Accordfolge** verhält es sich ebenso, denn es ist auch hier oft nothwendig, das Nächstverwandte zu übergehen.

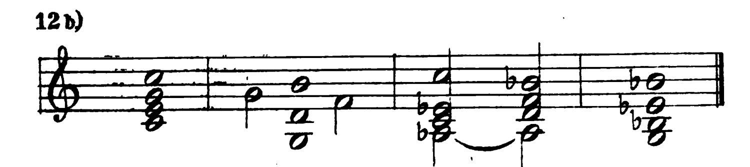
Wir lassen jetzt noch einige hierher gehörende Uebergänge folgen:




12 a.)



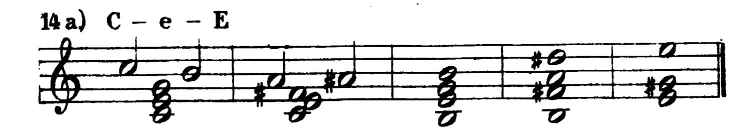
12 b.)



13 C – c – g



14 a.) C – e – E



14 b.)






Bei 12b findet eine Uebergehung der C-Molltonart dadurch statt, dass auf G h D | F gleich As c Es, und nicht C es G folgt. Bsp. 12a ist bei diesem Uebergange vorzuziehen. — Bsp. 13 kann nur dadurch

verkürzt würden, dass der C-Molldreiklang wegbleibt; in diesem Falle findet aber keine Uebergehung der C-Molltonart, sondern der **G-Moll-Durtonart** statt. Durch diese letztere kann der Uebergang von C nach g auch vermittelt werden.

In Bsp. 14d findet eine Uebergehung der vermittelnden Tonart dadurch statt, dass nach dem C-Durdreiklange ein Accord auftritt, der nicht nur **dieser** Tonart (a), sondern auch der C-Durtonart angehört. — In den Bsp. 15b und 16b findet etwas Aehnliches statt: Die Septimenaccorde E gis H | D und A cis E | G sind, in Betracht ihrer vorausgehenden, zu bezeichnen mit a : V7 und d : V7; auf die nächstfolgenden bezogen mit A : V7 und D : V7. Solche Modulationen sind zu vergleichen mit einem Schnellzuge; wenn er auch, um schnell von der Station A nach C zu kommen, in B nicht anhält, er muss doch über B fahren. Ein **Anhalten,** um bei diesem Vergleiche zu bleiben, würde stattfinden, wenn die Folge V — I oder I — V in der vermittelnden Tonart zum Vorschein käme (Bspe. 14a, 15a und 16a.).

Es ist hier nur von Verwandtschaften **ersten** und **zweiten** Grades die Rede gewesen, obgleich einige Theoretiker auch von Verwandtschaften **dritten, vierten** und **fünften** Grades sprechen. Auf diese Verwandtschaftsgrade brauchen wir nicht einzugehen, einestheils weil **Das,** was uns über dieselben mitgetheilt wird, grösstentheils falsch ist, anderentheils, weil eine derartige Untersuchung in's Unbestimmte führen müsste. Wenn dem Schüler gelehrt wird, dass die Durtonarten B und D im **zweiten,** die Durtonarten As und E im **vierten** Verwandtschaftsgrade mit der C-Durtonart stehen, so würde es ganz logisch sein, wenn derselbe hieraus den Schluss zöge, dass auf die

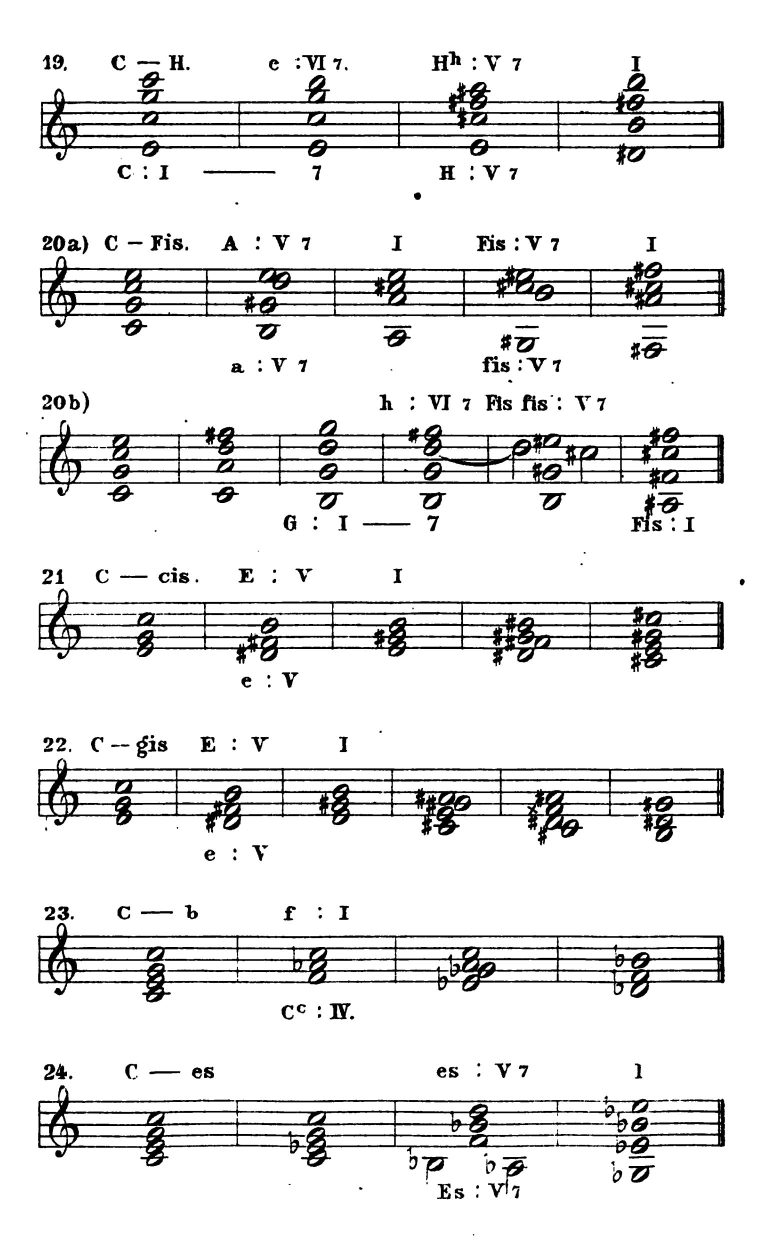
C-Durtonart viel eher die B- oder D-Durtonart unmittelbar folgen kann, als die As- oder E-Durtonart; ein praktischer Versuch würde ihn gerade vom Gegentheil überzeugen.

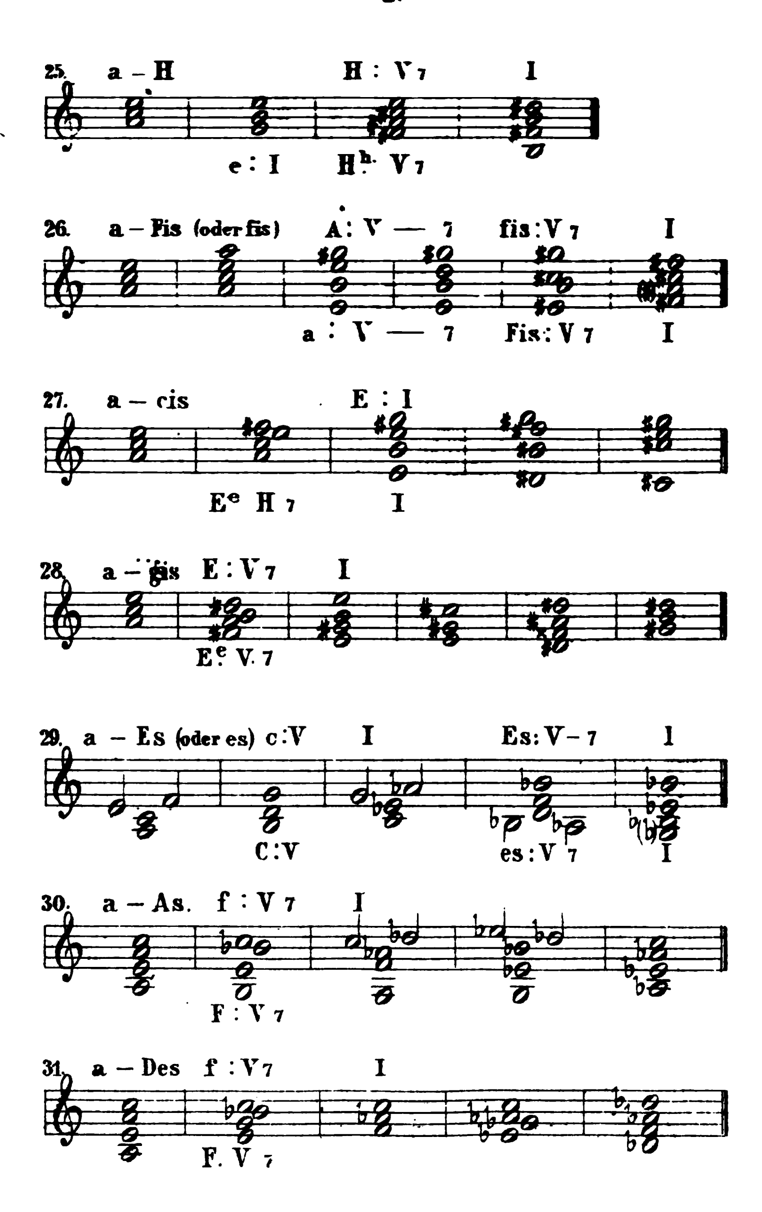
Sobald wir über den **zweiten** Verwandtschaftsgrad hinausgehen, gerathen wir in das endlose Gebiet des Unbestimmten; denn wenn wir auch zu der Ueberzeugung gekommen sind, dass z. B. die Durtonarten C und Es im **zweiten** Verwandtschaftsgrade zu einander stehen, auf welche Art und Weise wollen wir den **dritten** Verwandtschaftsgrad feststellen? Dadurch, dass wir ein b mehr vorzeichnen? Aber die Durtonarten C und As sind **auch** im **zweiten** Grade verwandt! Gesetzt auch den Fall, wir hätten den **dritten** Verwandtschaftsgrad ermittelt, beim Aufsuchen des **vierten** verlören wir jeglichen Anhalt. —

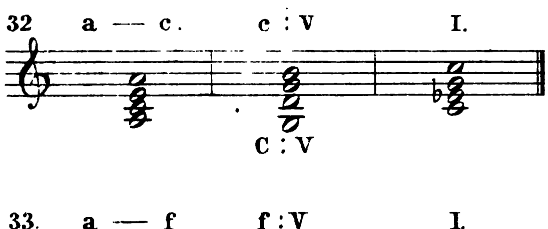
Wir lassen jetzt noch mehrere schnelle Uebergänge (d. h. solche, bei welchen das Nächstverwandte **übergangen** wird) in entfernt liegende Tonarten folgen, unbekümmert, in welchem Verwandtschaftsgrade dieselben zu einander stehen:





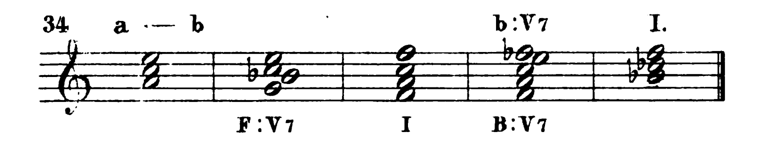


19. C — H. e : VI 7. Hh : V 7 I
C : I — 7 H : V 7
20a) C – Fis. A : V 7 I Fis : V 7 I
a : V 7 fis : V 7
20b) h : VI 7 Fis fis : V 7
G : I — 7 Fis : I
21 C — cis. E : V I
e : V
22. C – gis E : V I
e : V
23. C — b f : I
Cc : IV.
24. C — es es : V 7 I
Es : V 7


25. a – H
H : V 7
I
e : I
H: V 7
26. a – Fis (oder fis)
A: V — 7
fis : V 7
I
a : V — 7
Fis: V 7
I
27. a – cis
E : I
E H 7
I
28. a – gis
E : V 7
I
E: V 7
29. a – Es (oder es)
c : V
I
Es: V – 7
I
C : V
es : V 7
I
30. a – As.
f : V 7
I
F : V 7
31. a – Des
f : V 7
I
F. V 7










Dass diese Modulationen nicht überall am Platze und in musikalischen Compositionen mit grosser Vorsicht anzuwenden sind, versteht sich für den Sachkundigen wohl von selbst; denn Uebergänge, wie z. B. von C nach cis, oder von a nach f würden entschieden auffällig und bei Gesangsmusik fast unmöglich sein, wenn der Accordwechsel ein rapid schneller wäre. Daher ist es bei einem Uebergange von a nach f z. B. rathsam, den Septimenaccord C e G | B (F : V7) nicht schnell vorübergehen zu lassen, damit die Existenz der A-Molltonart unserem Gedächtnisse vollständig entschwunden ist. Jede Molltonart gehört in erster Linie ihrer Parallel-Durtonart an. Die Accordfolge A c E — e G B C (Bsp. 33) bezieht sich daher zunächst auf das Tonartengebäude $^{d}$F — $^{a}$C — $^{e}$G, und die Accordfolge e G B C — F as C auf das Gebäude $^{b}$Des — $^{f}$As — $^{c}$Es. Bei einer schnellen Auf-

einanderfolge der Accorde A c E — e G B C — F as C würde uns das rasch nacheinander folgende Auftreten des A- und F-Molldreiklanges desshalb auffallen, weil dabei nur die **negative** Seite (Moll) der beiden entfernt liegenden **positiven** Tonartengebäude C und As zur Geltung kommt. Ein sehr schneller Uebergang von Dur zu Dur wird uns, wenn auch die zweite Durtonart mit der ersten in keiner Verwandtschaft steht, weniger auffällig klingen, als das schnelle Auftreten zweier nicht verwandter Molltonarten; denn jede Durtonart tritt als etwas **Positives** auf, und wirkt als solches viel überwältigender, als das Negative (Moll).

Der Uebergang von A-Moll nach F-Moll kann aber ganz gut vor sich gehen, wenn wir bei dem Septimenaccord F : V7 längere Zeit verweilen, denn dann ist nicht nur die A-Molltonart verdrängt, sondern wir haben auch so zu sagen Zeit, uns den Accord C e G | B als Dominantseptimenaccord der F-**Moll**tonart denken zu können. Eine hierauf bezügliche Stelle finden wir in Beethoven's F-Moll-Sonate op. 57:





Durch das lange Vorhandensein des Dominant-septimenaccords G h D | F ist die Existenz der E-Molltonart unserem Gedächtnisse vollständig entschwunden, und klingt daher das Auftreten der C-Molltonart nicht befremdend.

Es geht aus dem hier Mitgetheilten hervor, dass derartige Uebergänge in **contrapunktischen** Sätzen nicht recht am Platze sind, denn der Contrapunkt verlangt im Allgemeinen einen **schnellen** Accordwechsel.

Das, was wir über Modulation mitgetheilt haben, wird sich in guter Gesangsmusik wohl **immer**, und in gesunden Instrumentalcompositionen wenigstens **überwiegend** als Regel geltend machen. Sehen wir uns z. B. Beethoven's Sonate op 22 an, so treffen wir zunächst folgende nennenswerthe Modulationen:



Da bis zu obiger Stelle die B-Durtonart nur einmal auf kurze Zeit verlassen worden und sie in Folge dessen noch als Haupttonart vernommen wird, so haben wir vorstehende Modulationen auf das Tonartengebäude ᶜEs — ᵍB — ᵈF zu beziehen. Die Modulation wendet sich, von B ausgehend und Es anstreifend, zunächst nach c, g und dann F. Diese letzte Tonart tritt hier als Nebentonart von B auf, sie hat noch nicht festen Fuss gefasst. Der Uebergang zu der C-Durtonart klingt desshalb ein wenig forcirt, was nicht der Fall wäre, wenn F als Haupttonart fungirte; dass letzteres nicht der Fall, können wir deutlich wahrnehmen, wenn wir auf obigen F-Durdreiklang den Accord B : V7 folgen lassen.

Tact 16 bis 21 findet ein Orgelpunkt auf C statt. Die B-Durtonart ist von hier ab nicht mehr als Haupttonart zu betrachten. Da bei einem Orgelpunkt nur solche Tonarten zum Vorschein kommen können, in welchen der Orgelpunktston als Grundton und Quinte zu finden ist, so kann bei einem Orgelpunkt auf der Dominante C nur die F-(Moll-) Dur- und die C-(Moll-) Durtonart auftreten. Diese letztgenannten Tonarten haben wir uns jetzt als Glieder des Tonartengebäudes ᵍB — ᵈF — ᵃC zu denken; sobald der Orgelpunkt aufhört, tritt es vollständig in Kraft.

Vom zweiten Thema ausgehend, tritt zu Ende

des vierten Tactes zunächst folgender Tonartenwechsel ein: B : V7, g : V7 — I, Ff : VII7 — I. Es finden bei demselben nur Uebergänge statt, welche innerhalb des F-Tonartengebäudes möglich sind. In dem Tacte:



tritt wieder eine Moll-Durtonart auf (C), sie kommt aber nicht zum Abschluss, denn es folgt der Accord B des e G, den wir hier als Ff: VII7 zu betrachten haben. Die Moll-Durtonart tritt überhaupt sehr häufig in Musikstücken auf. Dass dieselbe von vielen theoretisch gebildeten Musikern nicht anerkannt wird, kommt wohl mit daher, weil diese Tonart nicht **ausschliesslich** einem Musikstücke zum Grunde liegt. Ausserdem mag wohl die Bezeichnung derselben mit „Moll-Dur“ etwas dazu beitragen. Wer aber auf diese Tonart nicht eingeht, wird Mühe haben, die natürliche Gesetzmässigkeit vieler Modulationen nachzuweisen. Stellen, wie u. A. folgende: a C F — B des F G — h D | F as — C F a können, ohne Bezugnahme auf diese Tonart, nicht richtig erklärt werden. Wenn z. B. der Accord h D | F as **nur** der C-Molltonart angehörte, so müsste, von der Haupttonart **F** ausgehend, sein Auftreten befremdend klingen; ebenso die Folge h D | F as — C e G. Viele gehen von der Annahme aus, dass der dritte Accord in den Folgen a C F — B des **F** G — h D | F as — C F a, eigentlich H D f gis heissen müsse. Ob Diejenigen, welche diese Behauptung aufstellen, Recht haben, lässt sich am besten da-

durch untersuchen, dass wir den letzten Accord in obigen Folgen in c **E** A (a : I) umwandeln. —

Kurz vor dem Abschlusse des ersten Theiles der Sonate tritt ein Orgelpunkt auf der Tonica ein, bei welchem wieder nur Tonarten berührt werden, die den Orgelpunktston als Grundton und Quinte enthalten:

(ges) (des)
Es g B d F a C e G.

Bei einem Orgelpunkt in **Dur** können demnach nur zwei Tonarten eines Tonartengebäudes auftreten. Es ist natürlicherweise auch gar nicht nothwendig, dass **alle** Tonarten eines solchen Gebäudes zum Vorschein kommen. Jede Tonart kann für sich allein bestehen; sie ist dann als ein in sich abgeschlossenes Ganzes zu betrachten. Einen solchen Character nimmt eine Tonart namentlich dann an, wenn ein Orgelpunkt auf der Tonica in derselben stattfindet. Modulationen sind, wie uns bekannt, hierbei nicht ausgeschlossen; sie sind nur beschränkt. Aus dieser Beschränkung entspringt die Haupteigenschaft eines Orgelpunkts, welche grösstentheils darin besteht, ein eisernes, starres Festhalten der Tonart auszudrücken. Findet daher ein Orgelpunkt in einer Nebentonart statt, so wird dieselbe dadurch leicht zur Haupttonart gestempelt. Bei einem Orgelpunkt in **Moll** ist dies natürlich auch der Fall; die Molltonart hat sich dann gänzlich von ihrer Parallel-Durtonart losgesagt. Ein solcher Orgelpunkt in Moll findet im zweiten Theile unserer Sonate Tact 7—13 auf der Dominante D statt. Das G-Molltonart-System wird hier in folgender Weise erweitert:

C es G b D fis A cis E,

wodurch die D-Moll-Durtonart mit zum Vorschein kommt. Hier ist also die G-Molltonart nicht auf die B-Durtonart zu beziehen — wenigstens momentan nicht. Die Modulation wendet sich auch nicht zu dieser Tonart, sondern es tritt einige Tacte später der G-Durdreiklang auf:



Dieser Accord kann als c : V aufgefasst werden, denn es findet hier eine Sequenz statt, und der vier Tacte zuvor auftretende D-Durdreiklang:



wird auch überwiegend als Dominantaccord von G-Moll vernommen; wie sich denn auch der später auftretende C-Durdreiklang als f : V entpuppt. Vom 13. Tacte des zweiten Theiles ausgehend kann daher die Modulation im grossen Ganzen so bezeichnet werden: g : V7, c : V7, f : V7 — VII7 — I. Ein solches Hinabsteigen von Moll zu Moll hat natürlich seine Grenzen, man will endlich wissen, welche Tonart die herrschende ist. Bei den Folgen g — c — f kommt weder die erste, noch die zweite Tonart zu einem Abschlusse, obgleich jede vier Tacte lang besteht. Mit Eintritt des F-Molldreiklanges:



stellt sich wieder eine gewisse Ruhe ein. Ob wir nun die F-Molltonart hier auf die As-Durtonart zu beziehen haben, kann sich erst durch das Nachfolgende herausstellen. Ginge die Modulation z. B. von F-Moll über C-Moll-Dur nach F-Dur, so würde die F-Molltonart entschieden **nicht** als Nebentonart von As zu betrachten sein. Die Modulation wendet sich aber zunächst von f nach c, dann tritt durch die Folge ges a C Es — F a C ¦ Es — FB des die B-Molltonart auf. In dieser Tonart wird aber auch nicht lange verweilt, sondern die Modulation wendet sich durch folgende Accorde: fes g B Des — Es g B ¦ Des (der letztere besteht 6 Tacte) entschieden zu der As-Durtonart. Alle diese Modulationen werden verständlich, wenn wir die im letzten Notenbeispiele auftretende F-Molltonart als Nebentonart des As-Tonartengebäudes betrachten: $^{b}$Des — $^{f}$As — $^{c}$Es. Von folgendem Tacte an:

(b : VII 7)



verliert die As-Durtonart ihre Bedeutung als Haupttonart, denn von dieser Stelle an findet 15 Tact lang kein entschiedener Harmoniewechsel statt; es wandelt sich nur b : (VII 7) V7 allmälig in B : V7 um, und dann tritt die ursprüngliche Haupttonart (B) wieder auf. Später finden wir dann folgende Modulationen:





Da sich bis zu dieser Stelle die B-Durtonart als Haupttonart geltend gemacht, so müssen wir eigentlich auch vorstehende Modulationen zunächst auf das Tonartengebäude $^{c}$Es — $^{g}$B — $^{d}$F beziehen. Es kommt aber in obigen Modulationen eine Tonart mit zum Vorschein, die in dem B-Tonartengebäude nicht enthalten ist: Die F-Molltonart. Das ist an und für sich kein Fehler: Die betreffenden Modulationen sind in solchen Fällen als **fortschreitende** zu betrachten, bei welchen es in der Regel keine Haupt- und Nebentonarten giebt. Von diesem Standpunkte ausgehend stehen aber die in obigen Bsp. unmittelbar auf einander folgenden Tonarten g und f in gar keinem Zusammenhange; desshalb klingt auch das Auftreten der F-Molltonart etwas

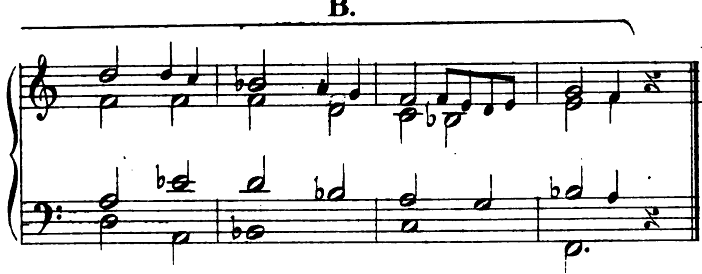
befremdend. Es würde dies vielleicht noch etwas mehr der Fall sein, wenn die in obigen Bsp. auftretenden Tonarten g und f, sowie auch die vorhergehenden, nicht in dem angrenzenden Es-Tonartengebäude ( $^{f}$As — $^{c}$Es — $^{g}$B ) zu finden wären. Die Es-Tonart wird aber durch die ersten anderthalb Tacte dieses Bsp. noch nicht zur Haupttonart gestempelt.

Im weitern Verlaufe dieses Satzes macht sich fortwährend die B-Durtonart als Haupttonart des Gebäudes $^{c}$Es — $^{g}$B — $^{d}$F geltend.

**Wo** ein solches Tonartengebäude sich geltend macht und wo **nicht**, kann nur empfunden und nicht beschrieben werden. Es wird aber für musikalische Naturen in den meisten Fällen nicht schwer sein, die Haupttonart dort, wo sie sich geltend macht, auch als solche zu empfinden. Wir sind fest überzeugt, dass den meisten Lesern im folgenden Bsp. der Uebergang nach B etwas auffällig klingen wird, trotzdem die Tonarten d und B, für sich betrachtet, in sehr naher Verwandtschaft zu einander stehen:



**B.**



Die Ursache hiervon ist desshalb nur **darin** zu suchen, dass die B-Durtonart nicht als Nebentonart der Haupttonart C, die als solche hier vernommen wird, vorhanden ist. Wenn wir für den Vordersatz A, folgenden hören:



so klingt der Uebergang nach B nicht im geringsten auffällig, denn diese Tonart finden wir als Nebentonart in dem jetzt herrschenden Tonartengebäude $^{g}$B — $^{d}$F — $^{a}$C. —

**Fortschreitende** Modulationen kommen, namentlich in Vocalsätzen, seltener zum Vorschein, als **zurückführende**. Wir verstehen, wie dem Leser bekannt, unter den Ersteren solche, bei welchen keine Tonart sich als Haupttonart geltend macht, oder wenn dies momentan der Fall sein sollte, das betreffende Tonartengebäude gleich wieder verlassen wird. Derartige Modulationen finden wir u. A. im ersten Satze der Beethoven'schen Sonate op. 2, Nr. 2. Von der Stelle an:



findet folgender Accordwechsel statt:

E g H — Fis A c dis — fis A C D —<br>
e I — VII7 — G : V7 —

(g : VII7)<br>
G h D — A C es fis — a C Es F<br>
I — Gg . VII7 B : V7 —

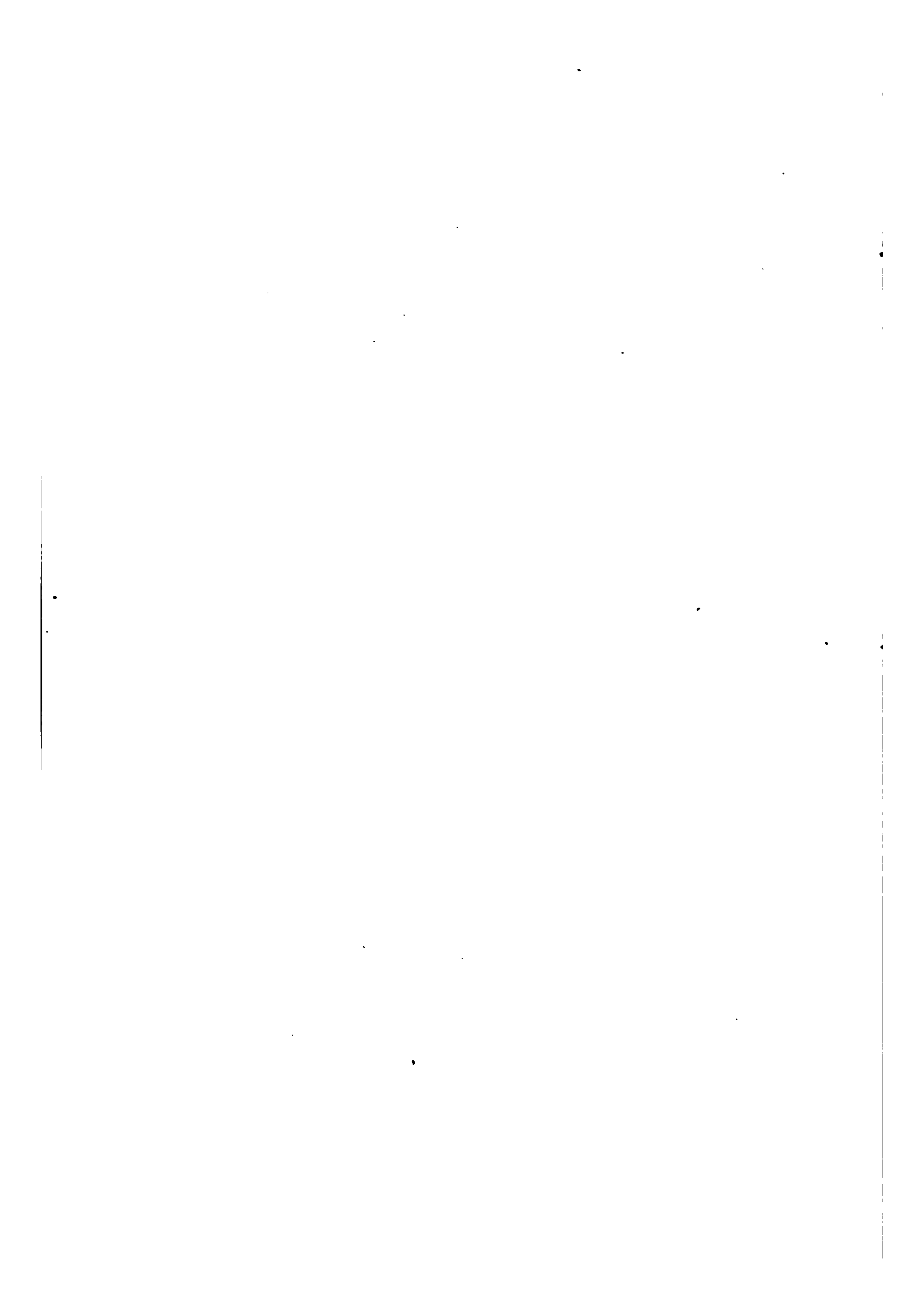
B d F — C es fis A — cis E G A —<br>
I — g : VII7 — Dd : VII7 —

(Ee : VII7 —<br>
D fis A — D fis A | C — dis Fis A c<br>
I — G : V7 — e : VII7 —

I —)<br>
E gis H — E gis H | D — eis Gis H Cis<br>
I — A : V7 — fis : V7 —

(A : VI)<br>
Fis a Cis — Fis A c E — Fis a c dis<br>
I — Ee : II7 — VII7 —

Bei dem letzten Uebergange (fis — $E^{o}$) tritt allmälig folgendes Tonartensystem in Kraft: $^{fis}A$ — $^{cis}E$ — $^{gis}H$. Die E-Durtonart wird jetzt die hier herrschende.



## II.

# Der Quartsextaccord.

Der Grundton ist Ausdruck für die **Einheit** und die Quinte für die **Zweiheit**. Von dem Ersteren überzeugt uns jeder Dur- oder Molldreiklang in der Grundlage. Das Einheitliche eines solchen Accordes spricht sich aus in dem unabhängigen Für-sich-Bestehen, in dem In-sich-Ruhenden. Das Charakteristische der Quinte, welches in dem Gegensätzlichen der Einheit, in der Trennung von derselben besteht, tritt zu Tage durch den Quartsextaccord; er entspringt dem Bedürfnisse, ein für sich bestehendes Ganze (im musikalisch-harmonischen Sinne genommen: Dreiklang) in seiner Totalität kennen zu lernen. Indem nun der **tonische** Dreiklang derjenige ist, welcher die absoluteste Ruhe ausdrückt, so tritt auch bei diesem, wenn er in der Quartsextlage erscheint, die Zweiheit der Quinte am entschiedensten zu Tage. Es ist uns auch oft **Bedürfniss**, den tonischen Dreiklang nicht **abschliessend** zu vernehmen, z. B.:

Bei einer solchen Schlussfolge würde uns die Sextlage des Dreiklanges C e G den Quartsextaccord nicht ersetzen, denn Grundton und Terz bilden keinen Gegensatz. Die Terz hat die Bestimmung, Grundton und Quinte zu verbinden; sie ist daher, im abstracten Sinne genommen, selbst halb das Eine und halb das Andere.

Dass der Quartsextaccord da, wo er am Platze ist, durch keinen anderen Accord ersetzt werden kann, wissen Alle, die sich praktisch und theoretisch mit Musik beschäftigen; wir halten es daher nicht für überflüssig, diesen wichtigen Accord einmal etwas ausführlicher, als dies bisher von Theoretikern geschehen, zu besprechen, umsoweniger, da viele Harmonielehrer noch abweichende Ansichten über das Auftreten dieses Accordes haben.

---

Wie jeder dissonirende Accord — sei es ein Septimen- oder Vorhaltsaccord — sich auflösen muss, so will sich auch der Quartsextaccord auflösen. Die Auflösung desselben wird darin bestehen, dass die Zweiheit (Quinte) entweder **selbst** Einheit wird, oder zu einer Einheit **übergeht**. Von diesen beiden Auflösungsarten ist, soll der Quartsextaccord vollständig zur Geltung gelangen, die erste die Hauptsächlichste; denn bei der zweiten bildet der Quartsextaccord

grösstentheils nur ein Uebergangs- oder Durchgangsmoment. Um das hier Mitgetheilte recht zu veranschaulichen, wollen wir einen Vorhaltsaccord heranziehen. Betrachten wir z. B. den G-Durdreiklang mit Vorhalt vor der Terz (G C D), so finden wir die Dissonanz desselben darin bestehend, dass der Ton G gleichzeitig Grundton und Quinte ist:

I. II.
C — G — D
I. II.

Die beste Auflösung dieses Accordes geschieht bekanntlich dadurch, dass **der** Ton, welcher die Ursache ist, dass G eine gleichzeitig doppelte Accordbestimmung erhalten hat, beseitigt wird, damit G liegen bleibend zur Einheit wird. Mit andern Worten: Der Ton C muss zu h schreiten, damit G zweifellos Grundton von G h D wird.

Es könnte hier vielleicht Jemand die Behauptung aufstellen, dass bei der Folge C e G — C D G, nicht C, sondern e, indem es zu D schreitet, die Dissonanz herbeiführte. Diese Behauptung wäre aber unlogisch, denn soll eine melodisch-harmonische Production vor sich gehen, so muss nothwendiger Weise auf einen ersten Accord ein zweiter folgen. In der Accordfolge C e G — C D G tritt der Ton G als Quinte auf, soll nun beim nächsten Accord G liegen bleiben, so wird der Accordwechsel **dann** ein entschiedener sein, wenn die Quinte G Grundton wird. Schreitet also bei der Folge I—V der Ton e zu D, so hat derselbe, sozusagen, seine Schuldigkeit gethan, aber der Ton C thut sie nicht, wenn er liegen bleibt und nicht zu h fortschreitet. Demnach ist bei der Accordfolge C e G — C D G der Ton C als der die Dissonanz herbeiführende Ton zu betrachten.

Die Auflösung des Vorhaltsaccordes G C D in G h D ist zu vergleichen mit der Accordfolge G C e — G h D, bei welcher die Quinte G, liegen bleibend, Grundton wird; denn wie wir erwarten, dass bei dem Vorhaltsaccorde G C D der Ton C zu h geht, so erwarten wir auch in erster Linie, dass bei der Auflösung des Quartsextaccordes G C e die Töne C und e, welche G zur Quinte (zur Zweiheit) bestimmen, fortschreiten, damit G Grundton (Einheit) werden kann. Wenn es nun auch in Wirklichkeit **nur** der Ton C und nicht auch e ist, welcher den Accord G C e zu einem dissonirenden macht, so ist es im vierstimmigen Satze doch nicht der Ton e, welcher in der Regel verdoppelt wird, sondern G, und das auch mit Recht, denn **der** Ton, welcher am meisten Kraft zum Fortbestehen hat, kann auch wohl zunächst die Verdoppelung beanspruchen, wenn eine solche stattfinden muss. Eine Auflösung des Quartsextaccordes G C e in G h e ist, trotzdem der Ton G nicht mehr als eine Zweiheit vernommen würde, keine befriedigende zu nennen, denn in diesem Falle würde die Quinte G zur Terz. Terz und Quinte bilden aber ebensowenig etwas Gegensätzliches, wie Terz und Grundton. Wie schon bemerkt worden, ist die Terz, indem sie die Bestimmung hat, Grundton und Quinte zu verbinden, selber halb das Eine und halb das Andere. Zu einer **vollständigen** Einheit würde also die Quinte im Bass, sollte sie liegen bleibend Terz werden, nicht gelangen.

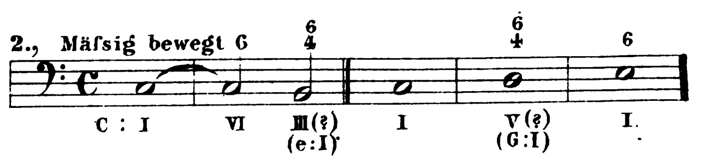
Im Vorhaltsaccorde ist bekanntlich **der** Ton, welcher die Dissonanz herbeiführt, vorbereitet — bei G C D also C. Ist dies beim Quartsextaccorde G C e mit C auch der Fall, so ist es nicht nothwendig, dass derselbe dann als das Ergebniss einer melodischen, stufenweisen Folge auftritt; denn wie bei dem Vor-

haltsaccorde G C D der Ton G, wenn C vorbereitet ist (was ja auch der Fall sein muss) sprungweise auftreten kann, so wird dies auch bei dem Quartsextaccorde G C e, wenn C vorbereitet ist, mit der Quinte G geschehen können. In diesem Falle will aber, da der Quartsextaccord dann nicht als Durchgangsaccord erscheint, G gern liegen bleiben und Grundton werden. Ausnahmen hiervon sind nicht unmöglich, denn wie sich der Vorhaltsaccord G C D nicht absolut immer in G h D aufzulösen braucht, so kann auch in diesem Falle (bei welchem die Quinte im Bass sprungweise auftritt) eine andere Auflösung des Quartsextaccordes erfolgen. Eine solche Ausnahme ist aber ebenso selten, wie z. B. eine Auflösung des Vorhaltaccordes G C D in fis A C D. Bei dem Mindergebräuchlichen kommt es hauptsächlich darauf an, dass dasselbe ungezwungen, natürlich erscheint. Eine hierauf bezügliche Stelle befindet sich u. A in Mendelssohn's zweistimmigem Liede: „Ich wollt' meine Lieb' ergösse sich", vom zweiten zum dritten Takte, wo die Quinte des tonischen E-Dur-Dreiklanges sprungweise auftritt und nicht liegen bleibt: E gis H | H E gis H — cis E g ais — dis Fis A H | E gis H. —

Der Quartsextaccord kann sich aber auch, wie schon bemerkt worden, in der Weise auflösen, dass die Quinte, die Zweiheit, zu einer Einheit **fortschreitet**. Da die Quinte, namentlich wenn sie auf guten Takttheil fällt, immer das Bestreben ausdrückt, Grundton zu werden, so können, wenn keine Modulation eintreten soll, auch bei dieser Auflösungsweise **nur solche** Dreiklänge in der Quartsextlage auftreten, deren Quinten auch als Grundtöne in der betreffenden Tonart zu finden sind. Denn wenn auch die Quinte nicht immer liegen bleibend Grundton zu werden braucht,

sondern zu einer andern Einheit übergehen kann, so muss die erste Auflösungsweise ($^{6\ 3}_{4}$ o) doch immer möglich sein, vorausgesetzt, dass der Quartsextaccord nicht auf ein ganz kleines, accentloses Taktglied fällt, sodass derselbe entschieden den Eindruck eines durchgehenden Accordes macht. Ist ein solches accentloses Taktglied daher von der Grösse, dass dasselbe leicht als **theilbares** gedacht werden kann, z. B.:

Andante 1 2 — 1 2 so wird der Quartsextaccord, wenn er bei einem Dreiklange zum Vorschein kommt, dessen Quinte nicht auch zugleich als Grundton in der betreffenden Tonart zu finden ist, selbst in diesem Falle eine Modulation anregen, z. B.:

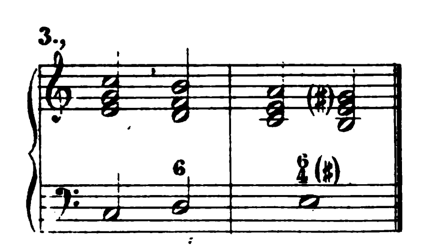



Die consonirenden Nebendreiklänge, sowie auch der Dominantdreiklang, sind daher nur mit grosser Vorsicht in der Quartsextlage in Anwendung zu bringen, denn diese Dreiklänge erscheinen dann grösstentheils als **tonische**. Ganz entschieden ist dies der Fall, wenn sie auf eine zweifellos metrisch **erste** Zeit fallen.

Wir haben in einem früher erschienenen Aufsatze (Allg. musik. Zeitung 1871 Nro. 20-23) nachzuweisen versucht, dass die consonirenden Nebendreiklänge a C e und e G h,
(C : VI. — III.) im strengsten Sinne genommen, der C-Durtonart gar nicht angehören. Es geschah

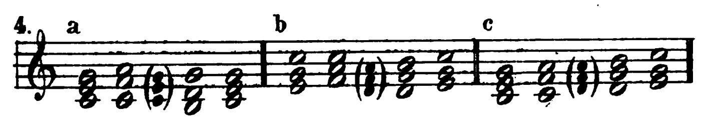
dies lediglich deshalb, um den Nachweis liefern zu können, dass die Septimenaccorde auf der dritten und sechsten Stufe in Dur zu den unlogischen Accordbildungen gehören. (Dass wir **Recht** thun, dem Schüler diese Nebendreiklänge als solche mit aufzustellen, ist trotz unseres Nachweises auch unsere Ansicht.) Einen Beweis, der für unsere Behauptung spricht und auch hier am Platze ist, können und wollen wir dem Leser noch liefern.

Da, wie bekannt ist, die Quinte im Bass das Bestreben ausdrückt, Grundton zu werden, so müssten wir, wenn folgende Gliederung des C-Durtonartsystems richtig wäre: F a C e G h D, in erster Linie auf den Quartsextaccord e a C, wenn e liegen bleiben soll, ein e G h erwarten; wir erwarten aber in diesem Falle fast immer ein E gis H, z. B.:




und zwar mit Recht, denn jeder Molldreiklang ist als Negation eines Durdreiklanges aufzufassen: A c E gis H. Auf die Quartsextlage des A-Molldreiklanges würden wir ein e G h nur dann entschieden erwarten, wenn sich der Accord e a C zwanglos in e : IV umwandeln könnte. In Beispiel 3 ist dies nicht der Fall, denn der Dreiklang C : VII 0, welcher dem Quartsextaccorde vorausgeht, spricht mehr für die A-Molltonart. —

Die Gesetzmässigkeit, welche bei der Einführung und Fortschreitung des Quartsextaccordes im Allgemeinen zu handhaben ist, lässt sich theilweise auf **die** Gesetzmässigkeit zurückführen, welche bei der streng vermittelten Accordfolge, bei welcher die **directeste** und **nächste** Stimmenverbindung stattfindet, existirt. Die Accordfolge C : I-IV-V-I gestaltet sich bei directester Stimmenverbindung folgendermassen:




Bei a bleibt der Grundton C in der tiefsten Stimme (die wir hier als Bassstimme zu betrachten haben) liegen und wird Quinte. Wie man nun nicht behaupten kann, dass eine Consonanz Dissonanz werden will, sondern umgekehrt, so ist auch, ganz allgemein genommen, keine Nothwendigkeit vorhanden, dass ein Grundton in der Bassstimme liegen bleibt und Quinte wird. Ein solches Verfahren drückt immer eine Passivität der Bassstimme aus, wodurch dieselbe den Charakter eines Orgelpunktes annimmt. Indem nun der Orgelpunkt, allgemein genommen, zu jeder Zeit aufhören kann, so kann auch auf die Quartsextlage C F a der Sextaccord h D G folgen. Wie aber ein orgelpunktartiger Bass nicht überall am Platze ist, so wird es auch, soll die Bassstimme einen activen Charakter haben, nicht immer rathsam sein, den Basston bei derartigen Accordfolgen liegen zu lassen, denn der zweite Accord (in Beispiel 4a : C F a) erscheint denn als ein unselbstständiger, was das eine Mal gut und das andere Mal nicht gut sein kann. (Siehe das später folgende Beispiel aus „Rigoletto.“)

Eine Folge nicht verwandter Dreiklänge, z. B.

IV—V., muss durch einen dritten, welcher zwischen beiden liegt, vermittelt werden, und findet dann die Fortschreitung von dem ersten zum zweiten Accorde gerade so statt, wie sie bei directer Stimmenverbindung von dem vermittelnden Dreiklange ausgehend zum zweiten Accorde stattfinden würde. (Siehe den Aufsatz „Accordfolge“ in Hauptmann's „Natur der Harmonik“). In Beispiel 4a geschieht diese Vermittelung durch C e G, bei b durch D | F a. Dieser letzte Accord gehört aber dem Dissonanz-Systeme G h D | F a D an, in welchem wir uns die Töne D und F als **ungetrennt** zu denken haben. (Hauptmann's „Harmonik“ Seite 144-145.)

Bei unserer Untersuchung, welche den Zweck hat, die Gesetzmässigkeit des Quartsextaccordes kennen zu lernen, ist das von grosser Bedeutung, denn das Dissonanz System besteht nicht, wie das System der Einheit (F a C e G h D) aus drei organisch verbundenen **Dreiklängen**, sondern aus drei ineinanderliegenden **Septimenaccorden:** G h DF a C. Da nun der zweite Accord einer unverbundenen Accordfolge mit dem **vermittelnden** Dreiklange ein gemeinschaftliches Accordglied haben muss, (z. B. ) so will in diesem Falle (Beispiel 4b) auf F a C ein D F G h folgen, denn das untere (hier in Betracht zu ziehende) Accordglied heisst bei D | F a, im abstract-theoretischen Sinne genommen, nicht D, sondern DF. Die Vermittelung dieser Accordfolge haben wir uns also folgendermassen vorzustellen:

C        h<br>
a  ( a )  G<br>
F (DF) DF.

Es ist hieraus zu ersehen, dass wir bei unserer Untersuchung auch **darauf** mit zu achten haben, dass beide Accorde (der vermittelnde und der vermittelte) **einem** Tonartsysteme angehören (G h DF a C); denn der Terzquartaccord D F G h ist hinsichtlich seiner Wirkung sehr unterschiedlich von dem Quartsextaccorde D G h. Dass der vermittelnde Accord D | F a seinem Ursprunge gemäss eigentlich D | F a C heissen muss, darauf kommt hier nichts an; denn das Charakteristische des Dissonanz-Systems G h DF a C besteht in der Hauptsache nur in der Ungetrenntheit der Töne D und F.

Aus dem hier Mitgetheilten geht hervor, dass wohl die Quinte des Dominant-Septimenaccordes, nicht aber die des Dominant-Dreiklanges sprungweise in der Bassstimme auftreten kann.

Eine mit dieser Strenge gehandhabte Vermittelung wäre **dann** nicht nothwendig, wenn die tiefste Stimme bei solcher unverbundenen Accordfolge nicht Bassstimme sein soll; in diesem Falle hätte der vermittelnde Accord nur **den** Zweck, offene und verdeckte Quintenparallelen zu vermeiden. Setzen wir daher zu den Accordfolgen in Beispiel 4b noch folgende Bassstimme: C—F—G—C, so erscheint der Accord C : V in der Grundlage, und ist es dann nicht nothwendig, dass derselbe mit Septime auftritt. Die tiefste der drei Oberstimmen ist dann nicht mehr massgebend für die Accordlage und hat demnach nicht mehr Bedeutung, als die übrigen beiden Oberstimmen (Alt und Sopran).

Da die in Beispiel 4c vorkommende Accordfolge IV—V auch durch D | F a vermittelt wird, so muss auch auf den Accord C F a ein D F G h folgen. Die unmittelbare Aufeinanderfolge zweier Quartsextaccorde würde überhaupt schon desshalb **unstatthaft** sein, weil

in diesem Falle die Zweiheit weder Einheit würde noch zu einer solchen fortschritte. Es mag bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen werden, dass unter Zweiheit hier nicht ein absolutes Dissonanzintervall (Secunde oder Septime) zu verstehen ist, sondern der Gegensatz des einheitlichen Grundtons, die **reine Quinte;** daher kann z. B. der Quartsextaccord G C e in den Secundaccord F G h D übergehen und können auch ferner zwei Quartsextaccorde aufeinander folgen, wenn die Quinte des einen Dreiklanges eine verminderte ist.

Die vermittelte Accordfolge I—V—IV—I gestaltet sich folgendermassen:




Beispiel a zeigt uns, dass die Quinte im Bass auch ohne Vorbereitung der Quarte (des Grundtons) auftreten kann, vorausgesetzt, dass der vermittelnde Accord auch dem Systeme angehört, in welchem der zweite Dreiklang der nicht verwandten Accordfolge zu finden ist. In Beispiel 5a ist dies der Fall, denn die Dreiklänge C e G und F a C gehören beide dem „unverwendeten" C-Durtonartsysteme an: F a C e G h D. In Beispiel b findet vom dritten zum vierten Accorde eine verbundene Folge statt, bei welcher die Quarte des Quartsextaccordes vorbereitet ist. Beispiel c zeigt uns beide Dominantaccorde in der Quartsextlage; auch hier wird die unverbundene Accordfolge (wie die Folge IV—V in Beispiel 4b und c) durch D | F a vermittelt. Da aber die Quinte im Bass das Bestreben ausdrückt, Grundton zu werden, D aber nur Grundton von D fis A werden kann (indem bei D | F a (C : II) Grundton

und Quinte kein einheitliches, consonirendes Quintintervall bilden), so ist durch die Quartsextlage D G h eine Modulation nach der G-Durtonart angeregt. Soll dieselbe nicht vor sich gehen, so dürfen wir auch dann noch nicht zu C F a übergehen, indem (wie schon bemerkt worden) eine Zweiheit (Quinte) nicht zu einer andern Zweiheit fortschreiten kann. Die Quartsextlage C F a könnte hier nur aus der Terzquartlage D F G h hervorgehen: **D F** G h — C **F** a C. In diesem Falle ist **F** vorbereitet und folgen dann überhaupt nicht zwei Quartsextaccorde aufeinander.

Beispiel 5a zeigte uns, dass die Quinte im Bass **dann** gleichzeitig mit dem Grundton auftreten kann, wenn der diese Folge vermittelnde Accord demselben Tonartensysteme angehört. Diesen Bedingungen entspricht auch die Folge **F** a D — G C e, indem dieselbe durch den Dominantdreiklang, welcher, wie der tonische Dreiklang, dem Systeme F a C e G h D angehört, vermittelt wird:

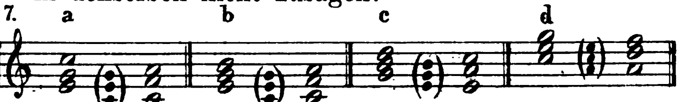
Da nun, wie schon bemerkt worden, bei dem Dreiklange C : II die Töne **D** und **F** im theoretischen Sinne als ungetrennt aufzufassen sind, so wäre es nicht unmöglich, dass auf die Grundlage des Dreiklanges **D** | **F** a die Quartsextlage von C : I folgen könnte:




Dieses Verfahren hat aber wieder insofern seine Bedenklichkeiten, als der Dreiklang D | F a nur **dann** entschieden als C : II vernommen wird, wenn er in der Sextlage und (im vierstimmigen Satze) mit ver-

doppeltem Basston erscheint; im andern Falle wandelt er sich sehr leicht in a : IV um, und sind in dieser Tonart die Töne D und f nicht als ungetrennte aufzufassen. Ganz unzweideutig hören wir die Töne D | F a als Bestandtheile der C-Durtonart, wenn der Ton C hinzutritt; in diesem Falle kann der Grundton D zweifellos zu der Quinte G springen, denn dann ist ja, von dem Ungetrenntsein der Töne D und F ganz abgesehen, die Quarte des Quartsextaccordes vorbereitet.

Es ist gesagt worden, dass die Gesetzmässigkeit, welche bei der Einführung und Fortschreitung des Quartsextaccordes zu handhaben wäre, sich theilweise zurückführen liesse auf **die** Gesetzmässigkeit, welche bei der Accordfolge überhaupt existirte. Mit dem Worte „theilweise" haben wir schon angedeutet, dass bei dem Quartsextaccorde noch andere Sachen, als die Vermittelung der Accorde, berücksichtigt werden müssen. So z. B. sind nachstehende Dreiklangsfolgen streng vermittelt, und doch werden uns die Quartsextlagen in denselben nicht zusagen:




Das hat folgende Gründe: Bei den in Beispiel 4 angeführten Accordverbindungen ist wahrzunehmen, dass bei einer Unterdominantfolge (z. B. I—IV oder V—I) im zweiten Accorde niemals die Quinte weder stufenweise noch sprungweise auftritt. Eine solche Accordfolge, bei welcher der Grundton des ersten Accordes Quinte des zweiten wird, drückt immer **Das** aus, was wir mit dem Worte Abschliessen oder Zusammenschliessen bezeichnen können. Eine Folge, bei welcher

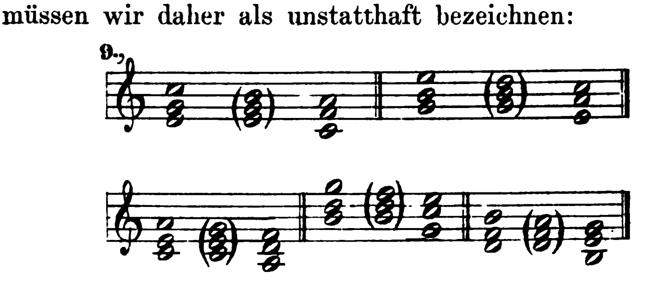
das Gegentheil stattfindet, wo also die Quinte des ersten Accordes Grundton des zweiten wird (z. B. I—V oder IV—I) hat einen, der vorigen entgegengesetzten, Charakter; es schliesst sich bei dieser, so zu sagen, etwas auf; die erste (z. B. V—I) drückt ein Fallen, ein Zurückgehen und die andere (z. B. I—V) eine Steigerung, ein Vorwärtsschreiten aus. Desshalb ist auch der authentische Schluss, bei welchem der Grundton Quinte wird, gebräuchlicher, als der plagalische, bei welchem der umgekehrte Fall stattfindet. Da nun der Quartsextaccord, indem er entschieden auf einen nachfolgenden Accord hinweist, seinem Charakter zur Folge einem Abschlusse entgegen ist, so wäre es unstatthaft, bei einer Unterdominantfolge den zweiten Accord in der Quartsextlage zu nehmen, ausgenommen natürlich den Fall, dass der Grundton des ersten Accordes, nach der Art und Weise des Orgelpunktes, liegenbleibend Quinte wird. (Siehe Beispiel 4a u. c).

(Die Folge $VII^{0}{}_{(7)}$—I spricht bekanntlich auch einen Abschluss aus, und wäre es daher auch bei dieser Folge unstatthaft, den zweiten Accord in der Quartsextlage zu nehmen, z. B.: h D F — G C e, oder: as h D F — G C es.)

Dem so eben Mitgetheilten zur Folge hat natürlich auch die Accordverbindung C : III—VI einen abschliessenden Charakter. Der Ton a tritt in derselben als Grundton auf; bei der Folge C : III—IV (Beispiel 7b) vernehmen wir a als Terz. Nun ist aber von Hauptmann theoretisch nachgewiesen und hat sich auch praktisch bestätigt, dass, wenn ein Grundton oder Quinte Terz (oder umgekehrt: eine Terz Grundton oder Quinte) wird, keine **directe, totale** Umwandlung mit dem Grundton vor sich geht; eine solche findet erst dann statt, wenn ein Grundton Quinte wird. Daher

wird sich auch in den Accordfolgen C : III—IV, V—VI, I—II (Beispiel 7b, c und d) und allen derartigen Folgen nicht verwandter Dreiklänge, wenn der letzte ein consonirender ist, ein Zusammenschliessen aussprechen, zum Beispiel: 8. denn die vorhin angeführten Folgen sind hinsichtlich ihres Charakters nicht total unterschiedlich von den Folgen C : III—VI, V--I und I—IV, bei welchen die Töne a, C und F, die wir in Beispiel 7b, c und d als Terzen vernehmen, als Grundtöne auftreten. Folgende Quartsextaccorde müssen wir daher als unstatthaft bezeichnen:

9.



Hinsichtlich der metrischen Stellung des Quartsextaccordes wollen wir bemerken, dass, wenn die Quinte liegenbleibend Grundton werden soll, sie auf guten Taktheil fallen will; denn Zweiheit und Einheit bilden in diesem Falle ein ungetrenntes Ganzes: Dieses Ganze in zwei Hälften getheilt haben wir uns so zu denken: 1 2, denn wenn die Zweiheit Einheit werden soll, so erscheint sie als ein positives Moment, das ein relatives nach sich zieht, und nicht umgekehrt: 2 | 1 Bei der Folge G C e — G h D haben

beide Accorde eine Basis. Es lässt sich dieser Fall vergleichen mit der Auflösung eines Vorhaltsaccordes (z. B.: G C D — G h D) der auch auf guten Takttheil fallen will. In dem Vorhaltsaccorde G C D besteht das Dissonante (wie schon früher bemerkt worden) darin, dass G gleichzeitig Grundton und Quinte ist: $\overset{I}{C}$—$\underset{I}{\overset{II}{G}}$—$\underset{II}{D}$. Bei der Auflösung dieses Accordes wird G liegenbleibend eine Einheit: $\overset{I}{G}$ h $\overset{II}{D}$; dadurch wird der Vorhaltsaccord ganz von selbst ein metrisch Erstes, das als Folge ein Zweites bedingt. Bleibt beim Quartsextaccorde der Basston nicht liegen, sondern geht er zu einer Einheit über, so kann er auf guten und auch schlechten Takttheil fallen; denn dann erscheint er in der Eigenschaft eines Uebergangs- oder Durchgangsmomentes und nicht in der eines Vorhaltsaccordes.

---

Hauptmann sagt irgendwo, dass der Quartsextaccord sowohl für den Lehrer, als auch für den Schüler, immer ein Stein des Anstosses bleiben würde. Die Wahrheit dieser Behauptung wird wohl jeder Harmonielehrer zugestehen. Das, was Hauptmann vom Quartsextaccorde sagt, liesse sich aber auch noch auf andere musikalisch-theoretische Gegenstände anwenden. Wer könnte z. B. dem Harmonieschüler genau angeben, wo der Orgelpunkt hingehört und wo nicht. So etwas kann der ästhetisch-theoretisch gebildete Musiker erst dann entscheiden, wenn er das betreffende Musikstück fertig vor sich hat. Beim Quartsextaccord ist eine solche Entscheidung oft noch schwerer zu treffen. So wäre es z. B. nicht unmöglich, dass diesem oder jenem Musikverständigen der Quartsextaccord im sechsten Takte des folgenden Beispiels aus Don Juan nicht recht am Platze erschiene;




Es würde aber nicht leicht sein, die Sache zu verbessern. Dass der Quartsextaccord im folgenden Beispiele aus Verdi's „Rigoletto" nicht am Platze ist werden wohl die meisten Leser zugeben:



# III.

# Der Orgelpunkt.

Da sich die Tonart harmonisch nur durch eine Folge von Accorden darlegen kann, so können wir bei einer solchen Darstellung von einem Anfang, Fortgang und Ende sprechen. Anfang und Ende ist hier aber gleichbedeutend, indem Beides durch den tonischen Dreiklang vertreten wird. Die accordliche Darlegung der Tonart besteht demnach in **Ruhe** und **Bewegung**, das Eine vom Anderen getrennt. Diese Begriffe verbunden: Ruhe in der Bewegung und Bewegung in der Ruhe, lassen sich, wenn wir uns auf Harmoniefolgen beschränken und von Durchgangstönen und Rhythmus absehen, nur durch den Orgelpunkt darstellen. In diesem Sinne aufgefasst, kann der Orgelpunkt in musikalischen Kunstwerken zu jeder Zeit auftreten und aufhören, vorausgesetzt, dass er sich **ästhetisch** rechtfertigen lässt. Kommt der Orgelpunkt auf der Tonica zu Ende eines Tonstückes zum Vorschein, so haben wir ihn als eine verlängerte Cadenz zu betrachten;

denn der Accordwechsel mag noch so mannigfaltig sein, **selbständig** ist, den tonischen Dreiklang ausgenommen, kein Accord mehr. Alle Accorde, auch die consonirenden Dreiklänge (der tonische natürlich wieder ausgenommen), klingen dissonirend, haltlos, und wenn auch ein Heraustreten aus der Tonart noch möglich ist, zu einer unabhängigen Existenz kann keine andere Tonart mehr gelangen. —

Der tonische Dreiklang, von welchem die Tonart ihren Ursprung hat und der die **absoluteste Ruhe** ausdrückt, bildet bekanntlich die **Mitte** des Tonartsystems:

F a C e G h D.

Beim Orgelpunkt ist die Ruhe nur durch einen einzelnen Ton ausgedrückt. Soll nun dieser einzelne Ton auch den Mittelpunkt einer organischen Verbindung von Accorden bilden, was logischer Weise verlangt werden kann, so muss sich bei einem Orgelpunkt auf der Tonica das Tonartsystem nach der Unterdominantseite hin erweitern:

B d F a C e G h D.

Ein längerer Orgelpunkt auf C wird in uns auch das Verlangen erwecken, die F-Durtonart, wenn auch nur vorübergehend, zu vernehmen. Da sich alle Klänge von unten nach oben bilden, so müssen wir uns, von der C-Durtonart ausgehend, die F-Durtonart als eine schon vorhandene vorstellen; sie braucht nicht, wie die G-Durtonart, erst producirt zu werden. Es findet demnach bei einem Orgelpunkt auf der Tonica im eigentlichsten Sinne des Wortes kein Tonart-Bilden, keine Fortschreitung mehr statt; diese Eigenschaften des Orgelpunktes auf der Tonica entsprechen demnach mehr einem **Ende** als einem **Anfange**. Seinem Character nach können wir daher den Orgelpunkt auf der

Tonica bezeichnen mit: Bewegung in der Ruhe. Wo dieser Orgelpunkt zu Anfang eines Tonstückes vorkommt, da wird er hauptsächlich den Zweck haben, ein eisernes, starres Festhalten der Haupttonart ausdrücken zu wollen.

Diesem Orgelpunkt auf der Einheit, dem Grundtone, wäre nun entgegenzusetzen ein Orgelpunkt auf der Zweiheit, der Quinte. Wie sich die Modulation bei jenem (auf der Tonica) hauptsächlich nach der Unterdominantseite wendet (also nach einer Tonart, die schon vorhanden und demnach keinen Fortschritt ausspricht), so wird sich die Modulation bei dem Orgelpunkt auf der Dominante hauptsächlich nach der Oberdominantseite hinwenden, nach einer noch nicht vorhandenen, sondern erst zu producirenden Tonart: von C-Dur ausgehend, nach der G-Durtonart, wodurch der Ton G dann Mitte des Tonartensystems

F a C e G h D fis A

wird. Bei diesem Orgelpunkt, dessen Character wir bezeichnen können durch: **Ruhe in der Bewegung,** ist die Accordbewegung im Ganzen genommen eine steigende, bei jenem (auf der Tonica) eine fallende. Der Orgelpunkt auf der Tonica ist, wenn er kurz vor dem Ende eines Musikstückes auftritt (was bei Fugen grösstentheils der Fall ist), als ein verlängerter Schluss anzusehen, und der auf der Dominante als eine verlängerte Schluss-Einleitung; denn bei jenem bildet in der Regel der **tonische Dreiklang** Anfang und Ende, bei diesem der **Dominantaccord.**

Hauptmann spricht in seiner „Natur der Harmonik“ Seite 30—31 von einer Verbindung dreier Tonarten: einer Haupt- und 2 Nebentonarten; die C-Durtonart als Haupttonart gesetzt, wird demnach die

F- und G-Durtonart als Nebentonarten haben:

B d F a C e G h D fis A.

Als Nebentonarten werden die Dur-Tonarten F und G ganz unzweideutig **dann** gehört, wenn wir bei dem Uebergange zu jener (F) den Orgelpunkt auf der Tonica, und beim Auftreten dieser (G) den Orgelpunkt auf der Dominante in Anwendung bringen; wir dürfen aber hierbei nicht vergessen, dass, wenn der Orgelpunktston als Mittelpunkt des betreffenden Systems vernommen werden soll, auch bei dem Orgelpunkt auf C Accorde, welche ein h, und bei dem Orgelpunkt auf G solche, die ein F enhalten, zum Vorschein kommen müssen.

Was wir über die Modulationsrichtung bezüglich des Orgelpunkts auf der Tonica und Dominante mitgetheilt haben, ist als Norm für das Allgemeingültige anzusehen. Ausnahmen werden sich in der Praxis auch hier vorfinden; so ist in musikalischen Compositionen wohl auch folgende Modulationsrichtung bei einem Orgelpunkt auf der Tonica eingeschlagen:



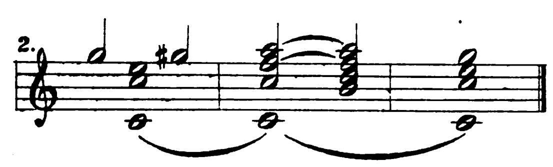

Die G-Durtonart ist hier aber nur berührt, denn der tonische Dreiklang derselben kommt gar nicht zum Vorschein. Bedenken wir ferner, dass der Orgelpunktston C auch zu dem Accorde G : V7 gehört und demnach erst der **dritte** Accord eine unzweideutige Orgelpunktsharmonie darstellt, so können wir obiges Bsp. kaum als eine Ausnahme von der Regel ansehen. Ein längerer Aufenthalt in der G-Durtonart würde uns bei

einem Orgelpunkt auf C gewiss nicht zusagen, ebenfalls nicht, wenn sich bei einem Orgelpunkt auf der Dominante G das Tonstück längere Zeit in der Unterdominant-Tonart (F) aufhielte.

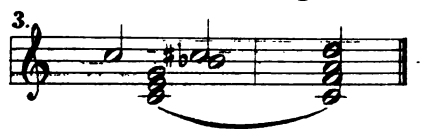
Zu der Tonartenverbindung:

B d F a C e G h D fis A

gehören aber, unserer Ansicht nach, auch noch die Molltonarten D, A und E, denn in geschlechtlicher Beziehung bilden z. B. die Tonarten C-Dur- und A-Moll in dem Sinne ein Ganzes, wie es Mann und Weib bildet. Diese Zusammengehörigkeit der C-Dur und A-Molltonart ist also nicht in dem Sinne aufzufassen, wie die Verbindung der Dur-Tonarten F, C und G, die Hauptmann einen „Dreiklang von Tonarten“ nennt. Diese drei Tonarten entspringen aus dem C-Durdreiklange, die A-Molltonart aber nicht, denn sie geht aus der Negation des Dreiklanges E gis H hervor. Der Moll-Dreiklang ist daher als ein geleugneter Dur-Dreiklang aufzufassen, und da die A-Molltonart, in welcher, wie in jeder anderen, die Negation zur Hauptsache bestimmt ist, das positive Terzintervall C—e (Grundton und Terz des tonischen C-Durdreiklanges) als **Negatives** enthält (A $\widehat{c\ E}$), so können wir gewissermassen die A-Molltonart als geleugnete C-Durtonart auffassen. Soll daher ein Tonstück in C-Dur abschliessen, und wollen wir diesen Abschluss durch einen Orgelpunkt auf C bekräftigen, so kann die A-Molltonart unmöglich noch zur Geltung gelangen. Oberflächlich berührt kann bei einem Orgelpunkt auf der Tonica C die A-Molltonart schon werden, und zwar deshalb, weil das negative Terzintervall c—E unter Umständen als positives (C—e) gehört wird, z. B.:




Das Betreten des A-Molltonartgebietes werden wir kaum gewahr. Ein Berühren der A-Molltonart ist bei einem Orgelpunkt auf der Tonica C fast noch weniger möglich, denn diese Tonart entspringt aus der Negation des A-Durdreiklanges und ist demnach der Ton C gar nicht in ihr enthalten. Trotzdem finden wir in der Praxis oft Stellen, wie u. A. folgende:




Unserer Ansicht nach klingt dieses Beispiel desshalb nicht falsch, weil das cis als des aufgefasst werden kann: C e G | B des. Unzweideutig hören wir cis als solches erst in Verbindung mit dem Tone A:




was uns jedenfalls nicht recht klingen wird. Da wir es hier überhaupt nicht mit **Ausnahmen** (deren sich vielleicht noch einige finden liessen) zu thun haben, sondern hauptsächlich mit der **Regel,** so können wir einen Uebergang von C-Dur nach D-Moll, mit Orgelpunkt auf der Tonica C, nicht gut heissen. Ebensowenig wird ein Uebergang nach E-Moll gut zu heissen sein; denn wenn auch in dieser Tonart der Ton c vorhanden ist, in den beiden hauptsächlichsten Accorden ($V_7$ und I) ist er aber nicht zu finden. Bei einem Orgelpunkt auf C kann sich aber die Modulation ganz

gut nach der F-Molltonart wenden, denn in dieser (die aus dem C-Durdreiklange entspringt), ist der Ton C, wie in der F-Durtonart, Quinte und Grundton. Auch kommt es in der Praxis sehr oft vor, dass für die Dur-Tonart die gleichnamige „Moll - Dur - Tonart" eintritt. Die letztere unterscheidet sich von der gleichnamigen Durtonart bekanntlich nur dadurch, dass der Unter-Dominant Dreiklang in jener ein Moll-Dreiklang ist:

F a C e G h D
F as C e G h D.

Als eine Modulation ist daher der Uebergang von der einen zur anderen kaum zu betrachten; desshalb kann auch bei einem Orgelpunkt auf der Tonica C die F-Durtonart durch die gleichnamige „Moll-Dur-Tonart" vertreten werden.

Von den drei Molltonarten D, A und E kann bei einem Orgelpunkt auf der Dominante G die mittlere nicht zur Anwendung kommen, denn sie entspringt aus der Negation des E-Durdreiklanges und enthält demnach kein G. Die anderen beiden Molltonarten (D und E) können, da sie diesen Ton enthalten, berührt werden, und zwar geht das bei diesem Orgelpunkt desshalb noch eher, weil er nicht, wie der auf der Tonica, **abschliessend** klingt. Als **schlussvorbereitender** Orgelpunkt spricht der auf der Dominante mehr eine Bewegung nach Aussen, eine Steigerung aus und nicht, wie der auf der Tonica, eine Einschränkung in sich selbst. Ein längeres Verweilen in den Molltonarten D und E würde aber bei dem Orgelpunkt auf der Dominante G trotzdem nicht rathsam sein; ein solches ist, wie aus dem von uns Mitgetheilten von selbst hervorgeht, nur möglich in Tonarten, welche den Orgelpunktston als Grundton und Quinte enthalten

Bei einem Orgelpunkt auf der Dur-Tonica C sind es folgende: C-Dur, C-Moll-Dur, F-Dur, F-Moll-Dur und F-Moll; beim Orgelpunkt auf der Dominante G: C-Dur, C-Moll-Dur, C-Moll, G-Dur und G-Moll-Dur.

Was wir im Vorstehenden über den Orgelpunkt in Dur mitgetheilt haben, bezieht sich in der Hauptsache auch auf den in Moll. Da aber das Molltonart-System, aus sic hherausgehend, keine **neue** Molltonart hervorbringt, so wird nicht von einer **Verbindung dreier Molltonarten** (wie wir eine Verbindung dreier Durtonarten kennen gelernt haben) die Rede sein können. Von der A-Molltonart ausgehend werden wir, wenn die Weiterbildung des Systems von der Ober-Dominantseite aus vor sich geht, zu der E-Molldurtonart gelangen: (D f) A c E gis H dis Fis.

Die entgegengesetzte Richtung einschlagend erhalten wir folgendes System: G b D f A c E (gis H). Aus einer Verbindung dreier Molldreiklänge kann aber keine Tonart hervorgehen; wir müssen daher, soll dieses System lebensfähig werden, den Ton c in cis umwandeln. Die Umwandlung eines negativen Dreiklanges (Moll) in einen positiven (Dur) ergiebt sich unserem Gefühle sehr willig, daher wird wie in Dur, so auch in Moll bei einem Orgelpunkt auf der Tonica, die Unterdominanttonart mit zum Vorschein kommen können und auch wohl kommen müssen, wenn der tonische Grundton, z. B. A, Mittelpunkt der Accordreihe

G b D f A c E gis H
(cis)

bilden soll. Eine organische Verbindung zweier Tonarten findet hier natürlich nicht statt (und kann auch

zwischen zwei Molltonarten nicht stattfinden), denn die eine Tonart enthält ein A c E und die andere ein A cis E. In obiger Accordreihe könnte eine solche Verbindung nur **dadurch** bewerkstelligt werden, dass die A-Molltonart in die gleichnamige Mollldurtonart umgewandelt wird:

G b D f A cis E gis H.

Es ist daher gar nicht unlogisch, wenn z. B. eine A-Moll-Fuge, in welcher zum Schluss ein Orgelpunkt auf der Tonica vorkommt, in der A-Mollldurtonart abschliesst, also mit dem A-Durdreiklange, denn dann bildet der Orgelpunktston A den Mittelpunkt zweier organisch verbundener Tonarten. Findet ein Orgelpunkt auf der Dominante E statt, so wird sich die Modulation, der vorigen Richtung (nach A-Moll) entgegengesetzt, hauptsächlich nach der E-Mollldurtonart wenden:

C f A c E gis H dis Fis,

denn bei diesem Orgelpunkt, der folgerichtig dem auf der Tonica vorausgehen muss, wird der A-Molldreiklang (resp. die A-Molltonart) noch fortbestehen können und, soll der Mollcharakter nicht verloren gehen, auch wollen.

Die der A-Molltonart angehörenden drei alterirten Accorde f A H dis, f A dis und f A c dis wollen, sollen dieselben bei einem Orgelpunkt mit verwendet werden, lieber E als A zum Orgelpunktston haben, denn sie entstehen aus dem nach der Ober-Dominantseite übergreifenden A-Molltonartsystem:

(D) f A c E gis H | dis.

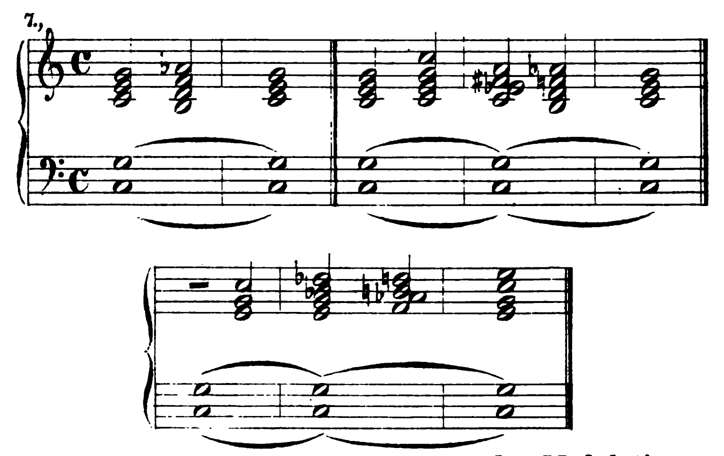
Wir müssen jetzt noch eines Orgelpunktes gedenken, welcher auf Tonica und Dominante zu gleicher Zeit stattfindet. Wenn, wie gesagt worden, ein längeres Verweilen nur in solchen Tonarten möglich, in welchen der Orgelpunktston als Grundton und Quinte zu finden ist, so wird die Haupteigenschaft dieses Orgelpunktes darin bestehen, dass die Haupttonart so wenig wie möglich verlassen wird, was wir auch in der Praxis überwiegend bestätigt finden; denn ein Verweilen in der F-Durtonart, wozu uns der Orgelpunktston C veranlassen könnte, wird durch den Orgelpunktston G unmöglich gemacht, wie umgekehrt der Ton C kein längeres Verweilen in der G-Durtonart (zu Gunsten des Tones G) zulassen wird. Indem aber der Dominantseptimenaccord der G-Durtonart den Ton C enthält, so kann auch bei einem Orgelpunkt auf C und G die G-Durtonart in folgender Weise berührt werden:

5.

denn der dritte Accord gehört den harmonischen Gebieten beider Orgelpunktstöne an. Ebenso wird bei einem Orgelpunkt auf C und G ein flüchtiges Berühren der F-Durtonart nicht unmöglich sein, denn wie der Ton G einen harmonischen Bestandtheil von G : $V_7$, so bildet der Ton G einen solchen von F : $V_7$:

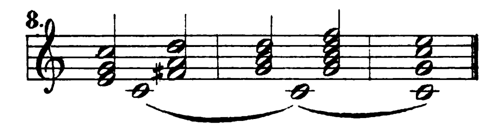


Es ist schon bemerkt worden, dass der Uebergang von einer Durtonart zu der gleichnamigen Molldurtonart kaum als Modulation zu betrachten ist, indem beide Tonarten gemeinschaftlich einen tonischen Dreiklang und Dominantseptimenaccord haben; daher wird bei einem Orgelpunkt auf C und G die C-Durtonart abwechseln können mit der C-Molldurtonart, und ausserdem kann ein Berühren der G- und F-Molldurtonarten stattfinden, was wir an einigen Beispielen zeigen wollen:

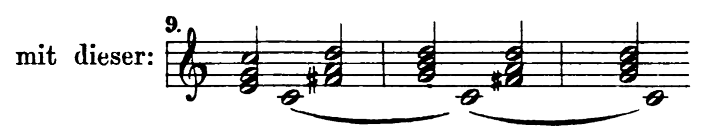



Das, was wir bei Besprechung der Modulationsrichtung als Regel aufgestellt haben, wird auch in unseren klassischen Meisterwerken als solche hervortreten. Nehmen wir z. B. Seb. Bach's Orgelcompositionen zur Hand, in welchen der Orgelpunkt häufig zum Vorschein kommt, so werden wir finden, dass bei einem Orgelpunkt auf der Tonica, die Modulation (wenn überhaupt modulirt wird) sich überwiegend nach der Unterdominanttonart wendet; andere Uebergänge kommen entweder gar nicht, oder nur höchst selten vor. Bei einem Orgelpunkt auf der **Dominante** (in Dur)

findet bei Bach **ausnahmsweise** nur ein Auftreten der Unterdominanttonart statt. Der diese Tonart einführende Accordwechsel ($V_7$ — I) kommt aber nur ganz flüchtig vor, so dass hier gewissermassen von einer **durchgehenden** Tonart die Rede sein könnte; eine solche Bezeichnung würde entschieden falsch sein, wenn z. B. bei einem Orgelpunkt auf der Dominante des tonischen C-Durdreiklanges, die Folge F : $V_7$ — I mehreremale wiederholt würde, und zwar in einem Tempo, dass keiner dieser beiden Accorde den Charakter eines durchgehenden erhält. Denn wie das einfach-zweizeitige Metrum eine Wiederholung verlangt zur Doppelzweizeitigkeit, so macht diese Wiederholung sich auch nothwendig bei einer harmonischen Bildung. Erst dann, wenn das zweizeitige Metrum wiederholt wird, ist es, wie Hauptmann sagt, „eine stehende Einheit", man könnte sagen **Substantiv** geworden; und so verhält es sich auch mit der Accordfolge I—V oder V—I, erst durch die Wiederholung derselben bekommt die Tonart einen festen Halt. Eine unmittelbare Wiederholung der Folge: F : $V_7$—I würde uns, wenn ein Orgelpunkt auf der Dominante G stattfindet, gewiss nicht recht zusagen; ebensowenig würde es uns natürlich erscheinen, wenn bei einem Orgelpunkt auf der Tonica C, die Accordfolge G : V—I mehreremale nach einander zum Vorschein käme. Das **einmalige** Auftreten dieser Accordfolge würde für die G-Durtonart noch etwas Unbestimmtes enthalten. Der Leser vergleiche, um dies deutlich wahrzunehmen, die Accordfolge:



mit dieser:




In neueren (auch dann und wann in älteren) Compositionen findet bei einem Orgelpunkt auf der Dominante, z. B. G, oft ein Auftreten der D-Molltonart statt, und es ist nicht zu leugnen, dass diese modulatorische Wendung besser klingt, als die zu der F-Durtonart, trotzdem diese letztgenannte dem Tonartengebiete des Orgelpunktstones G noch etwas näher liegt, als die D-Molltonart:

G b D f A cis E ×
B d F a C e G h D fis A.

Es lässt sich dies folgendermassen erklären: Das in der Accordfolge: (h D G) C e G—cis E G A—D f A auftretende cis haben wir uns als Terz der dritten Quinte von C zu denken: C e G h D fis A ×cis, und ist daher weder dieses cis, noch das darauffolgende d, mit den gleichnamigen Tönen, welche sich in dem oben aufgestellten Systeme der D-Molltonart befinden, identisch. (Siehe Hauptmann's „Natur der Harmonik" Seite 166-167.) Das in der Accordfolge: (h D G) C e G—cis E G a—D f A auf cis folgende D ist seinen Schwingungen nach übereinstimmend mit der Quinte von C : V, und wird daher der D-Molldreiklang, namentlich wenn ein Orgelpunkt auf G stattfindet, als C : II vernommen (D | F a). Soll daher die unterhalb der F-Durtonart liegende D-Molltonart eintreten, so muss sich die Modulation, von C-Dur ausgehend, erst nach F-Dur wenden.

Es könnte hier nun eingewendet werden, dass z. B. auf dem Pianoforte der Dreiklang C : II genau

so klänge, wie der Dreiklang d : I, indem hier ein **temperirtes** System vorhanden wäre. Wir können aber wahrnehmen, dass sich selbst auf dem Pianoforte ein grosser Unterschied fühlbar macht zwischen den Dreiklängen D | F a (C : II) und D f A (d : I). So wird uns z. B. die Accordfolge C : I-II-$V_7$-I am besten klingen, wenn wir den zweiten Accord in der Sextlage mit verdoppeltem Basston nehmen, während dies in der D-Molltonart bei dem tonischen Dreiklange nicht nöthig ist. Es kommt also nicht hauptsächlich auf die kleine Differenz an, die zwischen der Quinte von C : V und dem Grundtone von d : I existirt, sondern auf die accordliche Bestimmung, die der Ton D in den Tonarten C-Dur und D-Moll erhalten hat. In der C-Durtonart ist D zur Quinte von G h D bestimmt und kann als selbstständiger Grundton **desshalb** nicht auftreten, weil er mit der Terz von C : IV kein einheitliches Quintintervall bildet; nicht nur aus dem Grunde, weil die Terz des F-Durdreiklanges etwas tiefer ist, als die Quinte von D fis A, sondern auch weil der Ton a einem Accorde angehört (C : IV), der in keinem näheren Zusammenhange mit dem Accorde steht, in welchem sich der Ton D vorfindet (C : V). Hauptmann nennt bekanntlich den Dreiklang auf der zweiten Stufe in Dur einen **verminderten**; diese Bezeichnung wird für Diejenigen, welche mit Hauptmann's „Natur der Harmonik" nicht vertraut sind, befremdend klingen. Es kommt aber Hauptmann hierbei nicht auf die **Grösse** der Differenz an, die zwischen der Terz von F a C und der Quinte von D fis A (oder zwischen der Quinte von G h D und der Terz von B d F) besteht, sondern **ob überhaupt** eine Differenz vorhanden ist. „Wenn ein Comet", sagt hierauf bezüglich Hauptmann, „eine Planetenbahn durch-

schneidet oder ihr nahe kommt, wird es dem Astronomen, der ihn in diesem Punkte beobachtet, wohl in den Sinn kommen, den Cometen für den Planeten zu halten? Die Systematiker des Quintencirkels thun aber etwas ganz ähnliches."

---

## Berichtigungen.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Seite | 51, | Zeile | 11 | v. o. ist zu lesen: | G h D F a C |
| „ | 66, | „ | 2 | „ „ „ „ „ | D-Molltonart |
| „ | 69, | „ | 15 | „ „ „ „ „ | (nach D-Moll) |
| „ | „ | „ | 18 | „ „ „ „ „ | D f A c E gis H dis Fis |



